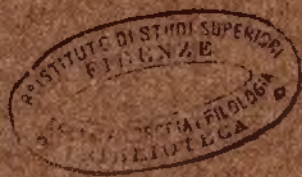


HERMES



XII.

LUGLIO MCMVI

FIRENZE
BIBLIOTECA LETTERE

FIRENZE

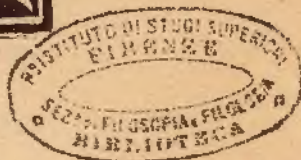
ALFARO
LIS



FONDO
DE SARLO

DUE IMMAGINI

IN UNA VASCA



I.

Solo per rivedere il mio viso in una vasca morta, piena di foglie morte, in un giardino sterile, mi fermai dopo tanto tempo nella piccola capitale? — Quando vi fui presso non pensavo di avere altra ragione che questa.

Tornando dal mare e dalle grandi città della costa, sentivo il desiderio delle cose nascoste, delle vie strette, delle mura silenziose e un poco annerite dalle piogge. Tutto ciò io sapevo di trovare nella piccola capitale, nella città dove per cinque anni avevo studiato, con dei maestri disillusi dalle classiche barbe bianche, le scienze più germaniche e più fantastiche.

Io ricordavo spesso la cara città, così sola in mezzo alla pianura, come un' esiliata — (ho pensato sempre che vi sono anche delle città esuli dalla loro vera patria) — senza fiume, senza torri nè campanili, quasi senza alberi, ma tutta calma e rassegnata intorno al gran palazzo rococò, in cui ciarla e dorme la corte. Per le vie, a ogni cento passi, c'è un pozzo e presso il pozzo una fontana e sopra ogni fontana un guerriero di terra cotta, dipinto d'azzurro e di rosso scialbo.

Io ricordavo pure la casa ove abitai negli anni del mio noviziato scientifico. Le mie finestre non si aprivano sulla piazza ma sopra un grande giardino, chiuso tra le case, ove c'era, in un angolo, una vasca recinta di rocce artificiali. Nessuno si curava del giardino: il vecchio signore era morto e la figlia, annoiata e devota, considerava gli alberi come dei miscredenti e i fiori come dei vanitosi.

Anche la vasca era morta per colpa sua. Non usciva più dal suo seno nessun zampillo. L'acqua sembrava così immobile e stanca come se fosse la stessa da un numero enorme di anni. Del resto le foglie degli alberi la coprivano quasi interamente e anche le foglie sembravano cadute là dentro in autunni miticamente lontani.

Questo giardino fu il luogo delle mie gioie finchè abitai nella piccola capitale. Io avevo la libertà di potervi andare ad ogni ora e quando i maestri non mi chiamavano, mi sedevo con qualche libro presso la vasca, e quando ero stanco di leggere o la luce scemava, cercavo di vedere i miei occhi riflessi nell'acqua o contavo le vecchie foglie e seguivo con estatica ansia i loro lenti viaggi al respiro ineguale del vento. Qualche volta le foglie si diradavano o si raccoglievano tutte verso il fondo e allora io vedevo dentro l'acqua il mio volto e la fissavo così lungamente che mi sembrava di non esistere più per mio conto, col mio corpo, ma di essere soltanto un'immagine fissata nella vasca per l'eternità.

II.

Per questo io corsi subito al giardino, appena fui giunto nella piccola capitale. Erano passati molti anni, ma la città era rimasta la stessa. Per le stesse vie anguste passavano le stesse donne nane e giallastre, dalle cuffie sgualcite, e i guerrieri di terracotta, inutili e ridicoli, si appoggiavano all'elsa delle spade azzurre sopra le frequenti fontane.

Ed anche il giardino era com'io l'avevo lasciato — anche la vasca era com'io la vidi per l'ultima volta, prima di tornare alla mia patria. Qualche ciuffo di più nelle aiole, qualche foglia di più nella vasca e tutto il resto come nel tempo passato. Io volli ancora rivedere la mia faccia nell'acqua e mi accorsi ch'era diversa, assai diversa da quella ch'io mi ricordavo così lucidamente. L'incanto di quella vasca, di quel luogo mi riprese. Io mi sedetti sopra una delle scogliere artificiali e colla mano mossi le foglie morte per fare uno specchio più grande al mio volto impallidito e trasfigurato.

Stavo da alcuni minuti mirando la mia immagine e pensando alle leggi del tempo, quando vidi disegnarsi nell'acqua, accanto alla mia, un'altra immagine. Mi volsi impetuosamente: un uomo s'era seduto accanto a me e si specchiava accanto a me nella vasca. Io lo guardai trasognato, lo guardai ancora e mi parve che mi somigliasse un poco. Volsi ancora l'occhio alla vasca e contemplai di nuovo la sua immagine riflessa sul cupo fondo. In un momento mi accorsi della verità: *la sua immagine rassomigliava perfettamente a quella ch'io avevo sette anni innanzi!*

In altri tempi, forse, ciò mi avrebbe spaventato ed avrei certamente gridato come chi è preso nel cerchio di qualche invincibile ossessione. Ma io sapevo ormai che soltanto l'impossibile diviene qualche volta reale e perciò non fui per nulla atterrito. Porsi la mano all'uomo che me la strinse e gli dissi:

— Io so che tu sei me — un me passato da un pezzo, un me ch'io credevo morto, ma ch'io rivedo qui, come lo lasciai, senza un visibile cambiamento. Io non so, o me stesso passato, ciò che tu voglia da me presente, ma qualunque cosa tu chieda forse non saprò negartela.

L'uomo mi guardò con un certo stupore, come se gli fossi nuovo, e rispose dopo qualche momento di esitazione: — «Io vorrei stare con

te un poco. Quando tu hai creduto di partire definitivamente io son rimasto qui, in questa città ove il tempo non scorre, senza muovermi, senza far niente, ad attenderti. Io sapevo che tu saresti tornato. Tu avevi lasciato la parte più sottile della tua anima nell'acqua di questa vasca, e di quest' anima io ho vissuto fino a questo giorno. Ma ora vorrei ricongiungermi con te, starmene stretto con te, vivendo con te, ascoltando da te il raccolto delle tue vite di questi anni. Io sono come tu eri allora e non conosco di te niente di più di quello che tu conoscevi allora. Tu comprendi la mia voglia di sapere e di ascoltare. Abbimi di nuovo tuo compagno, finchè non partirai ancora una volta da questa città esiliata dal mondo e dal tempo. »

Accennai col capo di sì ed uscimmo dal giardino, colla mano nella mano, come due fratelli.

III.

Cominciò allora per me uno dei periodi più singolari di questa mia vita, già così diversa da quella di ogni uomo. Io vissi con me stesso — col me stesso trascorso — alcuni giorni di impreveduta gioia. I miei due *me* andavano per le vie mal selciate, nel silenzio che regnava da tanto tempo nella piccola capitale — un silenzio che datava dal secolo decimottavo! — e parlavano insieme senza stancarsi, cercando di ricordare le cose che videro, gli uomini che conobbero, i sentimenti che li agitarono, i sogni che lasciarono un amaro gusto nei loro spiriti. — Le due anime — l'antica e la nuova — cercarono insieme l'università, silenziosa e sepolcrale come un monastero di montagna — si aggirarono nel giardino alla francese, dietro al palazzo rococò, dove le statue, monche e decapitate, non degnavano più di uno sguardo i viali senza fine — e si spinsero fino al *Lilensee*, uno stagno male scavato che per decreto dei vecchi principi era giunto a ottenere il nome di lago. Io non posso ricordare quei giorni di passeggiate e di confidenze senza che il cuore, un momento, mi manchi!

Ma dopo le prime ore di effusione, dopo i primi giorni di rievocazioni, io cominciai a sentire un tedio inespriabile ascoltando il mio compagno. Certe ingenuità, certe brutalità, certi modi grotteschi ch'egli mostrava continuamente, mi dispiacevano. Io mi accorsi, inoltre, parlando a lungo con lui, ch'era pieno d'idee ridicole, di teorie ormai defunte, di entusiasmi provinciali per cose ed uomini ch'io non ricordo neppur più. Egli prestava fede a certe parole, si commoveva a certi versi, si esaltava dinanzi a certi spettacoli che a me invece ispiravano smorfie o sorrisi.

La sua testa era ancor tutta piena di quel romanticismo generico, a grandi masse, fatto di chiome disordinate, di montagne maledette, di foreste oscure, di tempeste e di battaglie con rullio di tuoni e di tamburi e il suo cuore si disfaceva in quel *pathos* germanico (fiori azzurri, luna tra le nubi, tombe di fidanzate caste, cavalcate serali ecc.) del quale vive-

vanò gli smilzi bellimbusti malinconici e le signorine bionde un po' grasse.

Il suo ingenuo orgoglio, la sua inesperienza del mondo, la sua ignoranza profonda dei segreti della vita, che nei primi momenti mi divertivano, finirono collo stancarmi, col suscitare in me stesso una specie di compassione sprezzante che a poco a poco giunse alla repugnanza.

Per alcuni giorni ancora io seppi resistere al mio desiderio di insultarlo o di fuggire; ma una mattina, dopo ch'egli ebbe declamato con grande enfasi un *lied* stupidamente commovente, io sentii che il mio disprezzo stava cangiandosi in odio.

« Eppure, io pensai, quest'uomo del quale rido, questo giovine ridicolo e ignorante, è stato, in altri tempi, me stesso. Egli è ancora, per qualche lato, me stesso. In questi lunghi anni io ho vissuto, ho veduto, ho indovinato, ho pensato ed egli è rimasto qui, nella solitudine, intatto, perfettamente eguale a quello ch'io ero il giorno in cui lasciai questi luoghi. Ora il mio me presente disprezza il mio me passato — eppure in quel tempo io credevo, ancor più di oggi, di esser l'uomo superiore, l'essere alto e nobile, il sapiente universale, il genio in attesa. E ricordo che allora disprezzavo il mio me passato, il mio piccolo me di fanciullo ignorante e non ancor raffinato. Ora io disprezzo colui che disprezzava. E tutti questi sprezzatori e sprezzati hanno avuto lo stesso nome, hanno abitato lo stesso corpo, sono apparsi agli uomini come un solo vivente. Terribile e perfido pensiero! Io che oggi disprezzo sarò disprezzato, io che giudico sarò giudicato. Dopo il me presente, un altro si formerà che disprezzerà la mia anima d'oggi com'io disprezzo oggi quella di ieri. Chi avrà pietà di me s'io non l'ho per me stesso? »

Mentre pensavo questo, l'antico me parlava e declamava. Io non avevo più niente da dirgli e tacevo, egli non aveva più niente da dirmi ma, invece di tacere, fabbricava delle frasi e recitava delle poesie orribilmente lunghe. Cosa c'era ormai di comune fra noi? Finiti i ricordi del passato lontano io non potevo parlare con lui del passato vicino, di tutto il mio mondo più recente di bellezze vedute, di cuori amati e spezzati, di paradossi improvvisati intorno alla tavola da the, e tanto meno del sogno doloroso che riempie ormai tutta la mia anima. Era inutile dirgli tutto ciò; egli non mi comprendeva. Il suono delle parole che mi suggeriva tutta una scena, le associazioni d'idee di un profumo, di un nome, di un rumore non dicevano niente alla sua anima. Egli mi pregava di parlargli e se acconsentivo, mi ascoltava con curiosità ma senza sentire, senza capire, senza rivivere con me quello ch'io gli narravo. I suoi occhi si perdevano nel vuoto e appena tacevo ricominciava le sue declamazioni e le sue sdolcinature sentimentali.

Venne dunque un giorno in cui l'odio contro quel passato me stesso non seppe più contenersi. Io gli dissi allora con molta fermezza che non potevo più vivere con lui e che dovevo fuggire la sua compagnia per vincere il mio disgusto. Le mie parole lo sorpresero e lo attristarono

profondamente. I suoi occhi mi guardarono supplicando. La sua mano mi strinse più forte.

— Perchè vuoi lasciarmi — disse egli con la sua odiosa voce di passione teatrale — perchè vuoi lasciarmi ancora una volta così solo? Per tanto tempo ti ho aspettato in silenzio, per tanti anni ho contato le ore che mi avvicinavano a questi momenti! E ora che tu sei con me, che io ti amo, che noi parliamo delle pallide cose del passato, e dell'amore e della bellezza del mondo, e dei dolori delle creature, tu vuoi lasciarmi solo in questa città così triste, così *lentamente* triste?

A queste parole io non risposi che con una mossa di rabbia. Ma quando mi mossi per andarmene sentii il suo braccio che mi stringeva con violenza e sentii ancora la sua voce che mi diceva singhiozzando: — No, tu non partirai. Io non ti farò partire! Io son così felice ora di poter parlare a qualcuno che mi può comprendere, a qualcuno che ha un cuore ancora bruciante, che viene dalle città dei viventi, che può ascoltare tutti i miei gemiti ed accogliere le mie confessioni. No tu non partirai da questa piccola capitale! Io non permetterò che tu parta! »

Anche questa volta non risposi e tutto il giorno restai con lui, senza parlare. Egli mi guardava in silenzio e mi seguiva sempre.

Il giorno dipoi mi preparai a partire ma egli si pose dinanzi alla mia porta e non mi fece uscire finchè non gli ebbi promesso che sarei rimasto ancora con lui per quel giorno.

Così passarono ancora quattro giorni. Io cercavo di sfuggirgli, egli mi teneva dietro ogni momento, tediandomi colle sue lamentazioni e impedendomi, anche colla forza, di partire dalla città. Il mio odio e la mia disperazione crescevano di ora in ora. Finalmente, il quinto giorno, vedendo ch'io non potevo liberarmi dalla sua gelosa vigilanza, pensai che mi restava ancora un mezzo, ed uscii risolutamente di casa, seguito dalla sua lamentevole ombra.

Andammo, anche quel giorno, nello sterile giardino ove tante ore avevo passato sotto la sua forma e colla sua anima, e ci accostammo, anche quel giorno, alla vasca morta ripiena di foglie morte. Anche quel giorno ci sedemmo sopra le roccie finte e allontanammo colla mano le foglie per contemplare le nostre immagini. Quando i nostri volti apparvero ambedue, vicini, sopra lo specchio cupo dell'acqua, io mi volsi rapidamente, afferrai il mio me passato per le spalle e lo gettai col viso sopra l'acqua, nel punto ove appariva la sua immagine. Spinsi la sua testa sotto l'acqua e la tenni ferma con tutta l'energia del mio odio esasperato. Egli tentò dibattersi, le sue gambe si agitarono violentemente ma la sua testa restò nell'onda tremante della vasca. Dopo qualche minuto sentii che il suo corpo si accasciava e diveniva floscio. Allora lo lasciai ed egli cadde ancora più giù, verso il fondo dell'acqua. Il mio odioso me del passato, il mio ridicolo e stupido me degli anni passati era morto per sempre.

Uscii con calma dal giardino e dalla città. Nessuno m'inquietò mai per questo avvenimento. Ed ora io vivo ancora nel mondo, nelle grandi città della costa e mi sembra che qualcosa mi manchi di cui non ho il ricordo preciso. Quando la gioia mi assale con le sue stupide risa io penso che sono il solo uomo che ha ucciso se stesso e che vive ancora. Ma ciò non basta per farmi star serio.

10 Maggio 1906.

GIOVANNI PAPINI.





EPITALAMIO

.... Altri non sa di qual donna io m'ca
CINO DA PISTOIA.

Non forse in veste di porpora e d'oro,
per qualche tempio della sua Fiorenza
vi ritraeva, con sottil lavoro,
un dipintore della Rinascenza?

O, suggerendo gli aurei capelli
le ondulazioni del panneggiamento,
con lievi tocchi, Sandro Botticelli
vi die' come l'incedere del vento?

O forse nella gran porta maggiore
del nostro armonioso San Giovanni,
vi plasmava Lorenzo, come un fiore,
magicamente, or'è quattrocent'anni?

Chè assai m'è caro immaginarvi uscita
dall'agil segno d'un'estinta mano
che vi trasfuse il lampo della vita
con un suo gesto semplice ed arcano.

Ma più forse v'amai per la divina
maraviglia de' vostri occhi sognanti,
onde v'elessi Mistica Regina
di quest'anima mia folle di canti.

Di quest'anima vasta e sitibonda,
ricca di gemme sconosciute e rare,
trasmutabile sempre, come l'onda
nell'infinito palpito del mare.

Di quest' anima mia che dubitoso

depongo nelle vostre mani pure,
come in un dolce vaso prezioso
tutto fiorito di cesellature.

Poi forse, un giorno, a voi, bianca, in un lene

Maggio che l'aria ed i pensier profumi,
discioglierò le mie strofe serene
fluenti come azzurre acque di fiumi.

Uno strano monile rilucente

foggerò per le vostre ondose chiome
e su l' opera mia, giocondamente,
inciderò, cantando, il vostro nome.

Ma se vogliate ascender le Montagne

ove i suoi roghi infiamma l' Aurora,
dove hanno il nido l' aquile grifagne
e la mia rude gioventù s' infiora ;

se vorrete che v' arda sulla fronte,

come una spada rutilante, il Sole,
io vi trasporterò di monte in monte,
dietro l' incanto delle mie parole.

Ch' io so d' un mite sognator selvaggio

che, dai giochi dell' Alpi virginali,
aprì nel Sole per un suo viaggio,
aquila d' oro, il puro arco dell' ali.

Solo e pensoso, in mezzo all' Infinito,

sulle rocce ove il turbine si sferra,
egli forse ascoltò, come rapito,
l' universo respiro della Terra.

Ma gli occhi di fanciullo, arcanamente

s' indugiarono estatici sui fiori ;
e nel suo grande spirito innocente
cantarono le squille del pastori ;

poi ripiegò, sereno, il capo stanco

tra la virginità dei giochi alpini
e, in un tranquillo cimitero bianco,
s' addormentò, Giovanni Segantini.

Là, dove Ei dorme, puro ed immortale,

se il timore dell' alto non v' arresti,

celebrerem la festa nuziale,
incoronati di ghirlande agresti.
Del novo rito narreranno i vènti
per i nevosi culmini lontani
e, dalle scaturigini, i torrenti
diffonderanno la novella ai piani.
Allora sul tumulto delle forre,
contro l'incendio d'un occaso immane,
eleverò le mura d'una torre
con la sua cima urlante di campane;
dove abitando, in mezzo alle procelle
canterò la mia gran Gesta d'Amore
e, nelle notti lucide di stelle,
riposerò tenendovi sul cuore.

DOMENICO GIULIOTTI.





LA POESIA DELLA NAVE

Il viandante pensoso che si sofferma un istante a riposare lo sguardo dal tedio di monotone strade, o l'errabondo solitario che ama le soste frequenti e le contemplazioni, conoscono la sensazione acuta — desiderio, ansietà, rimpianto — data dalla cosa viva che passa improvvisa rompendo la compostezza inanimata del paesaggio. Vaporiera sibilante che sbuca dal nero di un monte, si precipita incontro alla via da percorrere, e dilegua in un attimo quasi sferzata dalla necessità d'esser veloce. Ma più lenta a sparire, e perciò seguita con più lungo pensiero, più incerta nella sua forma lontana e nel suo destino, più *carica d'ignoto*, e persuasiva, e tenace ad afferrarci l'anima, la nave che passa al largo, già distaccata da noi, vita perduta tra i due ceruli misteri.

Avete mai camminato lungo un tratto di costa disabitata, per una via che corre parallela all'orizzonte e dà l'illusione di un perpetuo andare, senza limite e senza arrivo, mai? Si direbbe che il mare vi viene accanto, placido e dilungante all'infinito, stretto tra la riva che seguite e l'altra che il cielo vi finge, sì da parere un fiume immenso — il fiume fluente infrenabile letargico della eternità. Or ecco una nave sgorga dalla foce irreale, e fa suo cammino dritto dilatando l'orizzonte, e sconfina laggiù..... V'è scossi dal torpore che già invadeva lo spirito; vi strappa al senso d'oltre umano che addormentava le vostre energie: è la creatura possente, animata, animatrice, la nata dall'uomo ch'egli ha fatta signora dell'indomabile; è la compagna poderosa e fedele che, per il soffio da cui ebbe vita, rende all'uomo mille volte il dono: gli dà la coscienza della sua forza, un diritto nuovo un impeto, un anelito; tutta l'eroica, l'avventurosa, la volitiva bellezza del suo destino — e, a lui offerta, tutta intera la bellezza del mondo.

Nostalgica e animatrice, ecco dunque la nave. In essa raccolti gli elementi che compongono l'armoniosa perfezione dell'umano spirito: sogno e volontà. Sogno — cieli remoti e diversi, terre sconosciute, altre acque, altri monti, altre foreste; le stelle che mai non vedemmo, le forme che non conosceremo; tutto che apre a noi estatiche visioni sull'ignoto, e muove sul giro degli astri il nostro desiderio. Volontà — la precisa, la lucida e forte volontà, ch'è come un getto d'acque su docili ruote e imprime al nostro valore il movimento da cui balzerà l'azione, sorella non minore dell'idea.

Tale sempre dovette apparire la nave, immagine d'ogni ardimento. Ma, dai tempi remoti che la videro schiava dei venti e legata alla non inesauribile forza

del braccio umano, ai tempi nostri che contemplan nella nave il più meraviglioso fra gli strumenti che il lavoro dell'uomo abbia fornito, molto mi sembra accresciuto in valore espressivo questo significato che noi le diamo. Oggi la nave è veramente creatura che *vive*, e la sua vita è una e molteplice ad un tempo. Unità all'intelligenza ed alle attività che la governano, per una rete di arterie, di vene, di nervi, come il corpo al cervello, la nave pensa ed agisce con esse; ma così bene compenstrate sono queste forze e le sue, che la nave sembra altresì godere di una vita sua propria, indipendente e sicura, libera da ogni servaggio, anzi dominatrice.

Così l'ho sentita — e l'impressione si è fatta idea — quando per la prima volta ne vidi una discendere al mare. Un giorno di varo non è semplicemente un giorno di festa come tanti altri. Un giorno di varo è, ovunque, un fervido giorno di gaudiosa fratellanza. Per noi, italiani, è più che un giorno; è, vorrei dire, una giornata — giornata eroica, meravigliosamente agitatrice e maestra di energie. La cerimonia forte e bella evoca tali ricordi di passato e schiude lo sguardo a tali aurore di speranza, che glie ne viene un senso di maestà quasi rituale. È il rito della patria che si celebra sul mare. Indicibilmente solenne, questo rito, a Genova, a Venezia. — *Ti disponiamo, o mare, in segno di vero e perpetuo dominio.* È ancora e sempre, per noi, l'antica Venezia che scande le fiere parole; è ancora l'emula grande, Genova

sul suo golfo magnifica e forte
coronata di baleni

Genova, che, senza formule consacranti, terrà nel pugno ferreo la sua forza e la sua fortuna indomabilmente erette sul mondo. Accanto alle due madri prime e gloriose di navi, si raggruppano riverenti le città ch'oggi alzano vanto di maternità navale; e dai piani, dai monti, guardano, arridendo, le cento città sorelle, corona di figlie aspettanti che scortano la Madre augusta, Italia, all'altare delle promesse: — *Ti disponiamo, o mare, in segno di vero e perpetuo dominio.*

Ma non a Genova, non a Venezia, ebbi, io, la mia prima impressione di varo. Fu a Castellammare, la piccola alacre città sul mare di Napoli. Non fasto di glorie, dunque, nè fervore di storiche ricordanze; ma la sensazione precisa della conquista più formidabile che abbia fatto la nave: quella dell'elemento. Si varava la « Emanuele Filiberto » allora bellissimo fra i moderni incrociatori corazzati, e madrina era la giovine Principessa di Napoli, da poco cittadina d'Italia. A rendere più solenne l'avvenimento, un'accolta di colossi, la squadra del Tirreno, magnifica di superbia, fronteggiava l'altra magnificenza della città regale erta contro l'incandescente splendore di un cielo di Luglio. Ed era, tutto intorno, un grande riso sfavillante di mare intensamente azzurro; e mi pareva terribile, quel mare così calmo; mi pareva che, la sua, fosse l'ambigua placidità crudele di chi riposa e non cura, e può sorridere, perchè sa già qual fine avranno le vittorie. Era ben quello, il mare, con *tutte le sue promesse*; vi si specchiava il gran monte, roseo nel mattino, appena fumigante, come velato anch'esso d'insidia. E quando l'ardita guerriera si lanciò nelle onde, parve veramente fosse gittata una sfida da Vulcano, re dell'incudine, a Nettuno, martellator di tempeste; sfida che i nostri petti raccolsero. Fu un clamore eroico che squarciò l'aria come un boato. Gridavano uomini e gridavano navi colle gole delle sirene. Forse tuonava il cannone. Non so, tutto è confuso, bello, delirante.... So che un vecchio, accanto a me, piangeva. E che

anch'io, quando la creatura libera passò rasente la prua del nostro yacht, e ancora per lungo tratto andò fendendo le acque, portata da quel suo grande impeto di conquista, ebbi un velo allo sguardo. Com'era bella, e come tutti le gettavano a piene mani il buon augurio! — Per la gloria e per la fortuna, per la bandiera e per l'amica sorte, per te, bella nave, e per noi!

Per noi? Ma non tutti siamo figli del mare, predestinati per atavico amore a correrne le incerte vie; non tutti urge il desiderio delle venture strane e perigliose, la nostalgia dell'inconosciuto, l'odio del limite che il mare soltanto sembra allontanare, se non distruggere. *Navigare necesse est; vivere non est necesse*.... il detto vergiliano non è motto per tutti. Eppure c'è una malia misteriosa e profonda legata a questa idea di *navigare*; anche staccata da noi, dall'esiguo giro che abbiamo prefisso alla nostra esistenza e dal volo breve delle nostre aspirazioni, la nave reca pel mondo, in nome di tutti, qualche cosa di noi. Vivere non è necessario; necessario è navigare. Questo concetto si fa simbolo e la nave ne è investita come di dignità sovrana; ben le si intrecciano sulla prora il lauro e la quercia, sacri ai poeti ed agli eroi. — Va' tu per noi — sembra le dica ognuno — reca la conoscenza dell'essere nostro a quelli che ancora non ci sanno e reca a noi la conoscenza di loro; accresci il nostro pensiero di quel pensiero, propaga le voci, moltiplica la vita nostra di tutte quelle vite, sì che ci sembri l'umanità più grande e più antica, più indistruttibile il suo seme, più vasto il suo dominio, e più immortale il suo anelito, più eterno il suo destino!

Un'opera di fratellanza è dunque affidata alla nave e, insieme, un'opera di esaltazione e di speranza umana. E la malia misteriosa e profonda legata sempre alla creatura che rappresenta un'idea, circonfonde la nave d'ineffabile poesia. Anche il mare le dona il tesoro del suo fascino a nulla eguale e che l'etere stesso, percorso a volo di rondine, non varrà forse a superare. Anche il senso austero del distacco. Anche il malinconico senso dell'addio. Sembra che la bellezza di tutte le cose create e di tutte le cose astratte si raccolga nel suo nome.

Incanto, per le nostre fantasie giovanili, di questo nome! Nella storia e nella leggenda, nella vita dei popoli e in quella dell'arte, ogni avvenimento che andasse unito a idea di navigazione, sembrò più fortemente colpirci, liberando a volo dietro la labile scia l'empito immenso di sogni che ci premeva il cuore. *Poesia, liberazione* — ha detto Victor Hugo. E ha fatto con questa parola la nave sorella della poesia. Liberazione! Nessuna allegoria della libera speranza ci fu più chiara che non la vela gonfiata e sospinta dai venti; nessuna figurazione dell'avvenire, figlio raggianti del nostro desiderio, ci apparve più ardimentosa che non la bella prora, rotonda come un arco teso pronto a scoccare il suo dardo. Ricordate? Noi vivevamo allora, nel nostro adolescente fervore, la grande gesta eternata da Omero...

Térésah.



IL ROMANTICISMO E LA LETTERATURA NAZIONALE.



La storia del romanticismo coincide con la storia della letteratura italiana. Parlare di arte classica e di arte romantica in Italia, si può soltanto quando con le due parole classicismo e romanticismo, si vogliano indicare due diversi modi d'espressione assunti dallo spirito umano, per appagare il mistero della sua vita. Non si può, quando alla concezione sentimentale si voglia sostituire una concezione filosofica delle due parole. Classicismo e romanticismo non vivono soltanto per le tendenze sentimentali degli artisti, ma sono due forme d'interpretazione generale della vita e della creazione, le quali esistono egualmente al di là d'ogni varia tendenza sentimentale, potendo riassumerle tutte egualmente. Or la concezione caratteristica che riassume ogni tendenza sentimentale degli italiani è appunto il romanticismo.

I.

Si suol dire che romanticismo e classicismo sono nella natura umana *ab aeterno* e che le due vie d'arte e di sentimento si svolgono parallele alla esistenza degli uomini. Tra i greci — si dice — i quali son forse giunti alla più alta espressione della vita classica e del classicismo, esiste pure una tendenza che oggi chiameremmo romantica. Da Eschilio a Euripide è il passaggio dei due stati d'animo. Eschilo vive nei fati, Euripide tra gli uomini. Eschilo conduce la divinità su la terra senza umanizzarla, ma deificando gli uomini e la terra, ed Euripide avventa gli uomini, nella loro forma mortale, contro la divinità, affermata come mistero, come immortalità paurosa ed inconcepibile. Eschilo esalta chi crea e schiaccia Prometeo perchè, invano orgoglioso, non ha saputo creare, ed Euripide esalta chi si ribella e rompe i vincoli delle leggi di creazione con i suoi delitti ed i suoi amori. Tra le due diverse concezioni, dicono, odeggia l'anima umana: e la concezione eschilea è la vetta apollinea, classica, solitaria nella luce, semplice e nuda come le parole di verità, e la concezione d'Euripide è la vetta dionisiaca, fiamma nelle tenebre, romantica turbinosa e frenetica come le parole della bestemmia sacrilega o della gioia incomposta.

Ma se le due tendenze spirituali innegabili, vivono veramente parallele nello spirito umano, non si può limitare ad esse il significato delle due parole roman-

ticismo e classicismo. La vita dei greci è classica e non romantica, sia che essi giungano alle altezze splendenti della vetta apollinea, sia che fremano e cantino nel furore dionisiaco della loro tragedia e della commedia. E il loro classicismo sta nel modo di porre e di seguire l'uomo nell'universo. Potranno esaminare da vari punti d'osservazione l'anima dei loro eroi, potranno amare nei loro eroi un istinto più che un altro; una facoltà spirituale più che un'altra facoltà. Ma quello che li avvicina e li fa simili è l'egual visione che essi hanno dell'importanza e del valore da attribuirsi alla vita umana. Eschilo è per Giove ed esalta la vittoria di Giove su Prometeo. Euripide forse sarebbe più per Prometeo, egli che penetra negli abissi del cuore che spasima. Ma ciò non indica ancora una diversità fondamentale di vita. Bisogna chiedere chi è, che cosa può, che cosa vale, non in sé ma nell'universo, per Eschilo è per Euripide la figura di Prometeo, la figura dell'uomo ribelle alla necessità naturale, ansioso d'emanciparsi pel solo valore delle sue forze e della sua volontà. E allora Eschilo che desidera la vittoria della Ragione divina, Euripide che desidera la vittoria della Ragione umana, potrebbero incontrarsi in una risposta sola. In quella risposta unica sarà veramente il loro romanticismo o il loro classicismo. E se essi diranno che l'uomo in fronte all'Universo è la forza viva che tutto vuole avvolger di sé, tutto in sé chiudere per esprimere sé in mille voci, essi saranno romantici: e se diranno che all'Universo l'uomo è la forza centrale, alla quale tutto converge perchè egli scelga ciò che è più idoneo alla sua natura divina, alla sua luce senza ombra, essi saranno classici.

Ora Eschilo ed Euripide e tutti gli artisti e i poeti della Grecia, risponderebbero certo con l'affermazione dei classici. È necessario per Eschilo che la divinità schiacci l'uomo il quale vuol compiere la scelta secondo un suo criterio indipendente di perfezione: è bello per Euripide, o meglio è giusto che l'uomo desideri continuamente di giungere a tale indipendenza di giudizio, e quanto più intenso è il suo desiderio, tanto maggior valore è nel suo spirito, tanto più egli è un eroe. Ma per l'uno e per l'altro la lotta è tra la volontà dell'uomo e la voce di Dio che parla nel cuore umano, e l'Universo è estraneo alla lotta. Forse esso è il campo del combattimento. Forse è il terrero contrastato. Ma non è elemento vivo che parteggi per la divinità o per l'uomo. Esso non è bello per la gloria degli Dei; non piange per il conforto degli uomini. È vivo d'una vita a sé, varia ma senza dolore, alterna di luce e d'ombra, ma senza nostalgia. Più veramente, l'Universo preesiste agli uomini e agli Dei; ne è egualmente il padre inconsapevole; è l'eternità impassibile ed assoluta. Nel mito, dal Caos sono nati gli dei come gli uomini; e nessuno di essi ha lottato contro l'eternità assoluta: ma han lottato fra loro. Oltre il mito, la lotta è nel cuore umano tra il desiderio del possesso reale e la necessità del possesso ideale dell'Universo. Tutti i greci sentono questo. E tutti sentono che la perfezione, la verità, la divinità sono nell'equilibrio dello spirito, nella necessità ideale che appaga il desiderio reale: per tutti — qualunque sia la via che essi prevedono — la mèta dell'uomo è il conseguimento di una impassibilità vivace e assoluta pari all'impassibilità dell'Universo. Si può dire che, a traverso le innumerevoli forme diverse del mito, la divinità è per i greci unica e nel loro monoteismo è la sorgente diretta del classicismo.

II.

Or v'è chi monoteista di nome non sa unificare nel suo spirito la divinità espressa dal mito in una sola forma. Questi è il romantico. La sua diversità dal

classico, non è più sentimentale. Anch'egli può seguire varie tendenze spirituali e nutrire amore per l'uomo ribelle o per il Dio vittorioso. Ma al di sopra di ogni tendenza dello spirito, cioè di ogni sentimento, v'è la sua visione romantica dell'uomo e di Dio nell'Universo. L'Universo non è più l'unica fonte che presenzia immutabile la lotta dei due elementi antagonisti, l'eterna lotta della morte contro la immortalità. L'Universo diviene espressione diretta dell'uno o dell'altro elemento. L'uomo potrà forse dichiararsi indipendente da ogni legge divina, potrà avocare al suo arbitrio ogni decisione, al suo intelletto ogni soluzione dei problemi metafisici. E potrà negare allora ogni *forma* divina, ogni concetto astratto di soprannaturale. Ma l'Universo diverrà necessariamente l'espressione diretta del suo potere e della sua facoltà. Egli vedrà spiegata e svolta nella vita universale la legge che il suo spirito avrà proclamata necessaria: vorrà che su tutte le forme della vita agisca il suo spirito come dominatore, e non avrà limiti e cercherà nel suo spirito l'unità fondamentale delle diversità apparenti a traverso le quali vorrà esprimere sé stesso.

Tal'altra volta forse l'uomo non negherà Dio nelle sue forme: ma accetterà su di sé possente l'idea divina come creatrice dell'Universo. E l'Universo diverrà una espressione materiale della volontà creatrice e un mezzo d'unione tra gli uomini e Dio. Allora l'uomo non affermerà più sue creature spirituali le forme dell'Universo: ma vorrà provare la sua fraternità, la sua solidarietà con ciascuna di esse, per provare che se Dio è in ciascuna di esse, Egli è egualmente sopra il suo spirito. E se l'uomo gioirà, troverà la stessa sua gioia ripetuta e moltiplicata dal mondo esterno in un solo grande inno; e se l'uomo soffrirà, troverà nel mondo esterno l'eco immensa di un dolore che non è il suo, ma è simile al suo e parte dallo spirito divino del creatore di tutto.

In tutti i casi, sia che Dio sia ammesso come una finalità per l'uomo, sia che esso sia negato dalla Ragione umana (e notava argutamente sofisticando il teologo, che negare Dio equivale ad ammetterlo) la concezione romantica della divinità non è dunque monoteistica: essa è insieme panteistica e relativista. Tutto è dio, tutto è vivo spiritualmente ed esiste per la volontà di uno spirito informatore, e nello stesso tempo lo spirito informatore dell'Universo è quale ciascuno di noi lo vede e lo invoca. E la nostra vita perfetta non è più in un equilibrio tra possesso reale e possesso ideale, tra spirito e materia: la vita perfetta, secondo i romantici, è in una rinuncia: la carne abbatte lo spirito, e lo vince identificandolo a se stessa, o lo spirito domina la materia e in sé l'assorbe anche quand'essa deve svolgersi secondo le sue necessità. La lotta eterna non è dunque più, come per i classici, tra Dio e l'Uomo in fronte all'Universo; ma è fra l'Uomo e l'Universo in fronte a Dio, o tra Dio e l'Universo in fronte all'Uomo. E poi che con tale inversione di termini, la lotta diviene combattimento reale e attuale in cui le sconfitte e le vittorie si succedono con continua vicenda, accade spesso tra i romantici che essi amino esaltare e difendere più l'Uomo che Dio, accade spesso che *sentimentalmente* essi siano più vicini a Euripide che a Eschilo. Possono anch'essi sentire, come Eschilo, che Dio vince, che il ribelle è sconfitto. Ma poichè il loro Dio, non è una verità astratta al di fuori di loro, ma si concreta nel loro spirito, esaltando Dio essi esaltano più tosto il loro spirito desideroso di Dio. Nell'esaltazione di Dio qual'è nelle laudi francescane, S. Francesco d'Assisi levando inni alle creature divine esalta più tosto la sua vittoria spirituale su l'Universo, vede nell'Universo una espressione dell'anima sua vittoriosa, e il suo Dio è soltanto l'astra-

zione creata nel suo spirito. Il suo Dio non è più colui che giudica e assolve o punisce; ma è il Dio che ama e si duole se alcuno sfugge al suo amore. Egli è dunque un tutto compatto col cuore del Santo che vive appunto di questo amore e di questo dolore. Così è certo che anche tale tendenza spirituale apparentemente più *eschilea*, partecipa del modo di sentire che è proprio d'Euripide. Ma se tale tendenza sentimentale coincide spesso con la concezione romantica della vita, essa non è tutto il romanticismo: il romanticismo va più oltre: egli nega che la felicità e la mèta siano per gli uomini nel conseguire la impassibilità assoluta che i classici vedono nell'Universo: e preferisce affermare che la felicità sia nell'ebbrezza senza limiti, non nella soddisfazione, nel ricordo di tutto, non nell'oblio, nell'attività perenne, non nel riposo, nella armonia infinita, non nel silenzio, nella immortalità che si svolge, non nell'immortalità che è.

III.

In Italia pensatori ed artisti sono romantici e non classici fin dall'origine della nostra arte e della nostra letteratura. La differenza più profonda che ci allontana dai nostri antenati latini non è quella del culto cattolico sostituito al culto pagano: v'è anzi nella esteriorità delle due religioni e nell'abito sentimentale dei fedeli una continuità di tradizione e nessuno nega che v'è assai di pagano nella interpretazione da noi data al cristianesimo e alla Bibbia degli Ebrei. Sentimentalmente una egual tendenza verso la gioia e verso l'armonia ordinatrice unisce romani ed italiani. Romani ed italiani, dovendo per necessità considerare la vita come un ondeggiar vicendevole di gioie e di dolori, sono condotti più spesso a segnarne il prospetto per una catena di vette luminose significative delle gioie le quali siano visibili tutte da lontano, e nascondano nella loro linea irreal, apparente, le vallate profonde e l'ombra, che pure il viandante avrebbe dovuto varcare. Ma tra l'età repubblicana di Roma e il papato italiano, tra la decadenza dell'impero e i secoli che i tedeschi hanno chiamato medioevo, esiste veramente un medioevo latino, nel quale non le tenebre della barbarie, ma l'angoscia di una crisi d'anime passa su la nostra vita nazionale,

Questo medioevo latino è per la Roma papale e per l'Italia, ciò ch'era stato per Roma repubblicana e imperiale il mito delle origini e l'età regia. Roma del mito era come la più feroce e la più vasta opera di un Prometeo che per vincere l'orgoglio di Giove, si fosse fatto sacerdote di Giove. Roma del popolo e del senato è più che una città *la città*. È la città che afferma l'uomo contro la natura, la solidarietà degli uomini, l'umanità, contro il Fato. Conquista i Fati e li fa suoi. L'oro e il sangue, la grandezza e la forza, la fede e la preghiera, tutte le energie dello spirito hanno trovato dove porre il loro nido in Roma. E Roma guerreggiando affermava la sua missione di pace, bestemmiano accoglieva tutti gli dei, calpestando il diritto delle genti insegnava alle genti il diritto. Ella parla sempre in nome della divinità, ma ha la divinità nel suo pugno. Gli dei cambiano nome ed ella tende l'artiglio rapace delle sue aquile ad afferrare nuovi dei. Ella augusta per la divinità dei suoi numi, decapita e innalza gli dei, li crea e li abbatte, come una forza umana grave, profonda, misteriosa, che non teme di crollare fin che non crolli il mondo.

Ecco l'origine di Roma: nella bestialità e nel sangue. L'origine dell'uomo secondo la Bibbia, è da Dio. Dio è il padre della sua creatura e la foggia di fango: ma anima il fango con l'alito del suo spirito stesso: fa l'uomo schiavo, ma

gli rende dolce la vita offrendo al suo amore un'anima simile alla sua, in cui egli possa sommergersi e vivere d'eternità: gli concede la compagnia della donna. Dio nella Bibbia ha pensato l'umanità come unita da un vincolo d'amore. Quando l'odio di due fratelli spargerà il primo sangue, l'uomo sarà maledetto e comincerà la leggenda dell'ebreo errante nei secoli. Quando la redenzione dei reietti apparirà necessaria, il redentore nascerà da una vergine concepita senza peccato: la sua origine sarà ancora da Dio.

Ma l'origine dell'uomo secondo Roma è nella bestialità. Lucifero è precipitato dall'alto nel fango bestiale. La madre mortale è una donna spergiura agli dei. Un dio è il padre: ma un dio che s'è unito in connubio con una spergiura mortale e ha compiuto il più osceno e il più misterioso dei delitti offendendo egli stesso la sua divinità. La madre immortale, colei che nutrirà eternalmente i figli e ne alimenterà col succo delle sue mammelle la forza, è una belva famelica, la belva vellosa, ch'è vigile e ostinata custode delle sue creature bestiali. Gli uomini nascono da rea Silvia son nutriti dalla lupa, e non c'è tra loro, per la loro vita, un vincolo d'amore, un'anima femminile che li unisca. Nascono uomini e rivali, assetati d'una stessa grandezza, destinati ad armarsi ed uccidersi. Nel sangue fraterno è l'origine di Roma. Romolo uccide Remo. Ma Caino uccisore d'Abele fu raggiunto dalla voce di Dio che lo condannò: il rimorso parlò nell'anima sua più forte della sua volontà. Romolo annienta il rimorso nella volontà. Chi lo giudica non è dio: ma gli uomini. E gli uomini ammiran la forza di colui che fece sgorgare il sangue dalle vene del suo fratello e proclamano il fraticida loro Re e loro Dio.

Così Roma crea la sua divinità da un delitto. Il suo delitto non è più un delitto se è da dio e se è necessario alla grandezza della città. La città non è più opera d'infamia, se è opera di un dio. La divinità e il fato dovrebbero rimanerne sbigottiti. Ma temono forse che rinnegando il dio dei romani, rinnegherebbero la loro divinità: e accolgono Romolo nel loro consesso. La città diviene sacra. Le sue leggi atroci, son leggi gloriose. Per creare il popolo e continuarlo, gli uomini rubano per violenza le donne sabine. La natura, la legge naturale, divengono schiave della legge civile. L'uomo cessa di vivere in contatto con gli dei: vive ora in contatto con l'uomo. Gli uomini creano la società e abbattano l'amore: creano il patto sociale e diviene necessaria la guerra.

Allora la divinità è minacciata nel suo stesso dominio. Prometeo ha afferrata la sua gran fiaccola e sta per scagliarla contro la luce. Giove interverrà con le aquile, con le folgori, con le catene necessarie a dannar per sempre Prometeo, o cadrà vinto dall'ardore della fiaccola che lo minaccia. È una lotta gigantesca tra la luce e la fiamma.

Ma la divinità non può cadere. Giove possiede ancora folgori aquile e catene. Gli dei che hanno accolto nel loro consesso Romolo, soltanto per salvare sé stessi, hanno ingannato, adescandoli, gli uomini. Ma ora acciuffano questa possente gorgone anguicrinata, acciuffano la città nutrita di sangue e di strage per armarsi delle sue crudeltà, come d'un'arma per la vendetta. I nomi degli dei sono molti ma unica è la divinità: Iehova aveva maledetto Caino, ed ecco che ora Roma diverrà l'espressione di quella maledizione. L'uomo era condannato dal dio biblico al lavoro, al sudore della fronte, al dolore. Ed ecco Roma che legifera per la santità del lavoro, della fatica, del dolore. L'uomo era stato reietto dalla legge eterna: ed ecco che Roma crea la legge umana e lo redime.

Dio sarà ognora presente con la sua grandezza su Roma. Tutta la grandezza della tragedia latina sarà nello sforzo titanico della città a pronunziare la legge che rimanga immutabile e superi la maledizione lanciata dagli dei contro la legge degli uomini. Roma stampa nel bronzo le dodici tavole: e i popoli si ribellano e il sangue delle guerre civili distrugge e cancella anche le parole incise nel bronzo. Roma difende con un parricidio la sua libertà, e per la memoria di quel parricidio ecco Bruto che uccide Cesare e crea l'imperio dei Cesari. La sua vita è in questa lotta tra dei ed uomini. La lotta è sacra e misteriosa: e Roma è sacra e misteriosa città. Ma talvolta gli uomini sentono la loro sconfitta e chiedono pace agli dei. Allora l'opera loro non è più contro gli dei, ma verso gli dei: non è odio non è amore non è combattimento, ma preghiera. E la città diviene una enorme preghiera degli uomini agli dei. Roma città sacra diviene anche città religiosa. Di tanta forza religiosa è nudrita nella rude architettura dei suoi archi repubblicani, che sempre — in momenti di gran fede o di gran desiderio ma di fiacchezza nell'atto — gli uomini hanno proclamato la necessità della religione di Roma. Poeti e uomini politici affermano la religione di Roma. L'affermò Dante e l'affermò il Petrarca. Più recentemente: l'hanno affermato il Gioberti e il Mazzini. Shakespeare l'ha rivelata nell'atto. Shakespeare col *Giulio Cesare*, discendendo tra gli uomini di tutta la latinità, ne vede le linee fondamentali, le aggruppa, crea anime che, vive d'una terribile potenza fantastica, rivelano in qual modo giganti e dei poterono combattere in Roma.

Nella sua tragedia Cesare è nel fôro, ucciso dalle ferite dei cospiratori. Antonio l'amico fedele, il rozzo guerriero, è davanti a lui cogli occhi arsi dal pianto. Il popolo guarda. Coloro che cospirarono, coloro che uccisero sono già lontani. Si salvarono romanamente pronunziando parole degne di cuori romani: — « Chi è tanto vile da non amare la sua patria? chi è tanto stupido da non volere esser romano? Noi non uccidemmo Cesare perchè amassimo Cesare di meno: ma perchè amavamo Roma di più. » — Con queste parole romane, Bruto ebbe la salvezza per sè e per i congiurati. Roma assolveva chi amava Roma più d'ogni grande romano. Ma col nome di Roma, Antonio infiammò gli animi alla vendetta. Uccidere chi faceva di Roma la città più grande e vittoriosa, non era uccidere Roma? Cesare non era egli il cuore di Roma? Cassio aveva detto: Roma è ridotta un deserto, se le sue mura chiudono ormai un uomo solo. Ma Antonio risponde che Roma tocca il vertice della sua gloria s'ella è tutta concorde nella volontà generosa e geniale di un suo gran figlio. E il contrasto eroico della singolarissima lotta tra Bruto e Antonio è nel nome di Roma che l'uno e l'altro vogliono grande e possente. L'ambizione se è nel cuore di Bruto, è ambizione di romano e degna di Roma: se è nel cuore di Antonio, è ambizione di romano e degna di Roma. Bruto grida: avete voluto rimpicciolire Roma esaltando Cesare. Antonio risponde: avete voluto ingrandire Cesare, pensando ch'egli fosse pericoloso per Roma. E c'è odore di fiamma e di sangue nell'aria che suona per le voci del popolo acclamante e piangente. Il popolo ondeggia, freme, ha parole che sembrano fluttuare come vampe di fiamme abbattute e avvivate dal vento. La folla s'agita, spasima sul gran cuore sepolto, grida parole variabili, parole or d'odio, or d'amore, ma sempre è famelica ed avida d'una grandezza sola: e le ombre passano in un mareggiare grave e solenne tra le tenebre del fôro.

Shakespeare ha colto in quell'ombra tragica la gran voce profonda di Roma. Roma non è città che si conquista. Per uccidere Cesare, bisogna pensar che Cesare

sia dannoso a Roma: per volér salvo Cesare, bisogna pensar che Cesare sia utile a Roma. E generoso è l'uccisore come il vendicatore. La generosità romana è nel cuore di entrambi. Ma vincerà il vendicatore. Chi nutre il suo cuore di vendetta, non sempre è più forte di chi lo nutre d'amore, ma la vendetta che un romano compie per Roma è più che amore: è l'amore in atto. Vince il vendicatore di Cesare perchè egli ha saputo veder Roma più grande di Cesare e ha pensato che l'ambizione di Cesare poteva essere utile a Roma, ma non così potente da vincere Roma. Bruto aveva pensato che Roma potesse essere vinta. Egli deve morire perchè se vincessero egli non saprebbe compiere tutte le opere che il suo cervello vedesse necessarie. Bruto avrebbe paura della sua ambizione e per sacrificare la sua ambizione sacrificerebbe Roma. È necessario che vinca un uomo il quale nutra il suo cuore dell'ambizione più vasta e faccia grande Roma secondo la grandezza della sua ambizione e della sua volontà. E' necessario che gli uomini sollevino la repubblica con la forza, con lo sforzo, oltre i limiti della possibilità, sempre più in alto. Per questo Roma è la città che ha raggiunto gli dei.

IV.

Ora noi sappiamo per quali vie del pensiero si sia fissata questa grande leggenda romana. I Romani avevan trovato nella filosofia greca un'insegnamento atto ad appagare il loro desiderio di ordine di pace e di vittoria. E la filosofia trionfante nella vita dell'antica Repubblica è la dottrina degli stoici. Tutto è buono ciò che è nel cuore dell'uomo. Al di fuori di noi vive il male se nel male noi non sappiamo trovare il nostro bene. Ond'è che nostra è la responsabilità delle nostre sciagure. E il rimedio è una continua sorveglianza delle nostre azioni, una continua previdenza nostra per noi stessi. La provvidenza è in noi. E in Roma tutta la vita degli individui, come la politica del Senato e del Popolo, è informata a questa austerità di principio, che esclude ogni partecipazione del mondo esterno alla nostra vita più intima e pone la felicità e la grandezza umana solo nell'equilibrio spirituale.

Ma avviene nei popoli come negli individui, e avvenne nel popolo romano ciò che avvenne egualmente nel cuore di ogni cittadino. Una stanchezza secolare appesanti la volontà degli individui e la forza della Nazione. Contro le nuove dottrine che affluivano dalle regioni barbariche, come contro gli eserciti invasori, mancava allo Stato e ai singoli la necessaria sorveglianza di sé stessi. E mentre gli individui, assaliti dalle idee e dagli avvenimenti, non più compivano efficacemente e sapientemente la scelta necessaria all'equilibrio spirituale, i governanti non sapevano fortemente opporre alle orde barbariche le loro legioni e armonizzare con le nuove necessità le antiche leggi dell'impero. Le cause più profonde della decadenza romana, sono nel contrasto tra la concezione stoica che avevano gli individui e che informava la politica del Governo e l'insufficienza ad attuare praticamente i consigli teorici dello stoicismo. Ed è notevole osservare come nei primi secoli della decadenza, mentre non si sa porre rimedio alla insufficienza deprimente, tuttavia non si è ancor rinunciato alla propria responsabilità nella sventura. Oratori e censori, concordi ammoniscono il popolo che soltanto sua è la colpa delle disgrazie, soltanto in lui l'origine della sconfitta. Lo stoicismo non potendo più valere a difesa della integrità e della grandezza della vita, diviene causa dell'accusa più tormentosa, del rimorso più grave che opprime come un incubo la coscienza dei cittadini e le anime.

Ora i popoli come gli individui possono accettare completa la responsabilità della disgrazia che li colpisce, quand'essi sappiano che, reagendo alla sventura, potranno domani redimersi in una vittoria, di cui saranno essi esclusivamente i benemeriti. Ma quando alla coscienza di responsabilità non possono opporre nessuna possibilità di benemerenzza avvenire, sì che la responsabilità è esclusivamente negativa, popoli e individui non saprebbero più sopportare il rimorso senza speranze e cercano di attenuare la responsabilità e di non assumerla intera, per far tacere il dolore troppo grave che li opprimerebbe. E non basta parlare di idee nuove che si infiltrassero e fossero propagate in Roma, per spiegare il loro largo diffondersi e il successo della propaganda. Occorre che il popolo e gli individui siano pronti ad accogliere nuove correnti di idee, nel desiderio di liberarsi dalle proprie: occorre che tutti amino ricercare una causa esterna alla mancanza di equilibrio, nella quale consisteva, per un romano, la infelicità. Ed è inesatto dire che il Cristianesimo vinse in Roma perchè la morale che esso predicava segnasse un progresso di civiltà rispetto alle leggi romane. Il malcontento di coloro che nella legge romana non trovavano sufficiente protezione per svolgere la attività alle quali si erano ormai resi adatti, doveva favorire il propagarsi di parole che cercassero di rivelare e di affermare quelle attività sacrificate. E gli schiavi che desideravano di emanciparsi, e i barbari che discesi in Roma era divenuti ormai parte integrante della vita romana e chiedevano fosse riconosciuto il loro diritto, dovevan tutti divenir militi de' partiti, delle sette e delle ecclesie che ponessero il loro immediato fine pratico nella concessione dei diritti reclamati. Ma le rivoluzioni economiche non bastano a determinare rivoluzioni di coscienza. Senza il Cristianesimo ben altre radicali riforme furon compiute a Roma nel campo economico, importanti quanto l'abolizione della schiavitù: e nel Cristianesimo si son pure compiute riforme fondamentali, quali l'abolizione della servitù della gleba e il riconoscimento della libertà ed inviolabilità individuale, senza che la vittoria di chi reclamava queste riforme abbia alterato la vita delle coscienze. E' certo infatti che la vita romana non ha cambiato fisionomia dopo le agitazioni dei Gracchi, come è oggi evidente la continuità nostra degli italiani del medio evo.

Il trionfo del cristianesimo si dovè ben più che alle sue leggi morali, all'interpretazione che a quelle leggi fu data. La degenerazione dello stoicismo, il desiderio di liberarsi della propria responsabilità, il bisogno di riconoscere tra la azione reale e la vita ideale, tra la materia e lo spirito, tra gli uomini e Dio alcuno che intervenisse, il quale limitasse la possibilità umana, o almeno si opponesse come forza viva alla volontà individuale facevan sì che il mito pagano dei greci, significativo per lunga tradizione della coscienza classica, dello stoicismo, della verità assoluta, non fosse più espressivo del nuovo stato degli animi. Si può conservare per lungo volger d'anni un mito religioso in contrasto con la filosofia degli individui; si potrà in Roma proseguire a far sacrifici agli dei, senza credere nella loro divinità: ma chi non credeva alla divinità degli dei, credeva tuttavia a una sua divinità, a una divinità informe non rivelata ma per ciascuno espressiva della vita intima. E se era difficile e fu impossibile integrare con la nuova concezione divina le antiche forme degli dei d'Olimpo, più facile doveva essere e fu, compiere questa integrazione con le nuove forme e la nuova divinità affermata in un culto lontano per origine della vita romana, e nuovo nel suo aspetto esteriore. Quando il Cristianesimo si impose, a Roma il cambiamento di coscienze è già avvenuto prima del cristianesimo, indipendentemente dal Cristianesimo. In fondo, se noi solessimo

confrontare la Bibbia ebraica, continuata dai Vangeli, col mito greco e romano, vedremmo nell'interpretazione più vera, una rispondenza profonda tra i Fati e Jehova, tra Giove e il Padre. I Fati condannano in eterno la ribellione dell' Uomo, e Jehova precipita all'inferno Lucifero. Giove si serve delle aquile per sue annunziatrici agli uomini e il Padre ha i suoi angeli. La divinità greca rivolge gli elementi contro gli uomini: e nel vangelo l'ira di Dio fa tremare la terra quando Gesù muore crocifisso. Ma i romani negando la fatalità del mito greco, non accettarono questa fatalità della Bibbia. Essi non preferirono la Bibbia al mito. Si ribellarono alla concezione del fato. E tolsero il fato dalla Bibbia. E crearono, indipendentemente dalle sue leggi morali, la nuova Bibbia. Gesù Cristo aveva detto agli uomini le parole d'amore e chi si credeva operante in odio alle leggi, doveva sperare da lui una redenzione. Ma non sono gli schiavi, i barbari, non sono i martiri che impongono il Cristianesimo. Il Cristianesimo è accettato come una liberazione da chi era costretto a rinnegar senza speranza gli dei. E quando intorno al Cristo morente il Vangelo pone il gran lutto di tutte le creature, non si vede più nel turbarsi della natura la parola ammonitrice di un dio: ma si vede il dolore reale e presente delle creature colpite anch'esse da una sventura. Le folgori non sono più armi della divinità. Sono il segno d'uno sdegno che è nel cielo, come il volar degli uccelli è l'espressione della loro ansia, come il gemere delle fonti è il pianto del loro cuore segreto. Tutto piange, tutto partecipa al dolore come alla gioia. L'Universo rinunzia alla sua impassibilità e diviene elemento vivo nella lotta umana. E sia ch'egli pianga più profondamente e più vastamente d'ogni cuore d'uomo, si da schiacciare tutti gli uomini nella sua immensità dolorosa, sia ch'egli esulti con l'uomo, nelle sue ebbrezze e nelle sue opere magnifiche; sia che conforti con la sua malinconia l'uomo che soffre, sia che lo derida offrendo la visione della sua vita gaudiosa agli occhi che son pieni di lacrime, tutto l'Universo è animato da una facoltà attiva, da una forza creatrice e vivace, da una divinità ignota e multanime, che abbatte l'Unità fondamentale dell'Assoluto e rivela a ciascuno degli uomini quale sia la verità secondo il suo spirito.

V.

Tale è il più profondo cambiamento avvenuto nel cristianizzarsi di Roma. Giove non s'è cambiato in Jehova, ma Giove e Jehova sono i due nomi di una stessa divinità che gli uomini sentono su di loro presente in un modo diverso. Le altre differenze dal culto degli dei al cattolicesimo non sono in Roma sostanziali. Del nuovo culto si sono accettate le parole le idee le leggi morali ch'egli avesse più rispondenti al tempo in cui sorgeva, o gli si sono attribuite quelle idee e quelle leggi divenute ormai necessarie. Ma idee e leggi non erano accettate perchè cristiane. Esse egualmente avrebbero dovuto trionfare senza il Cristianesimo, e nel Cristianesimo, il quale doveva necessariamente adattarsi per affermarsi, trovavano più facile terreno pel loro sviluppo che non nel mito pagano al quale dovevan reagire per conservarsi. Ne avvenne che se le coscienze accolsero in modo fondamentalmente diverso la idea divina e la verità, non videro diversità nelle forme del nuovo culto e poterono anzi accettarlo per la continuità che seppero dargli dall'antico. Essi sapevano che tutto partecipava alle loro ansie e sentivano per ciò minore la loro responsabilità: ma la diminuita responsabilità li rendeva più liberi per svolgere ed affermare le loro antiche attitudini e le loro tendenze senti-

mentali. Destinati al dominio, desiderosi di grandezza, impetuosi nella gioia, essi non rinunziavano alla loro concezione gioiosa della vita. La concezione sentimentale atavica trionfava ancora e per ciò rinunziando al nome di Giove per scuotere il giogo dei fati, in Jeova, vinti i fati, continuavano Giove.

Cristo aveva affermata una religione di dolore di rassegnazione di umiltà. Amare il dolore, placarsi nella rassegnazione, soffocare l'orgoglio sono, afferma Cristo, le più difficili tra le vittorie dello spirito: e nelle più difficili vittorie è la felicità. Nell'ombra trionfa la luce, nel dolore trionfa la gioia, nella morte trionfò Dio. Gesù Cristo nel mondo aveva potuto trascorrere come un mansueto uomo che parlava profonde parole di conforto agli uomini. Gesù Cristo soltanto su la croce poté affermarsi Dio. E se un grande amore, una grande riconoscenza fu negli animi che crederono sofferente un'uomo, ch'era di natura divina, per la redenzione di tutti, quanto, fu più profondo l'amore e più viva divenne la riconoscenza, tanto maggiori furono lo sconforto, l'angoscia e il lutto per chi sentiva nelle sue colpe una causa di quel martirio. Lutero chiede perchè non sia il Venerdì di passione il gran giorno d'ogni chiesa Cristiana. Ed è ben certo che secondo lo spirito del cristianesimo biblico l'affermazione divina avviene con la morte su la croce non con la resurrezione: la redenzione umana avviene col sacrificio, non col trionfo; la vita sorge dal sangue che sgorga ancor caldo dalle ferite di un uomo che muore. Ma per i romantici latini, l'Uomo e l'Universo divenuti antagonisti o solidali non hanno spenta l'antica aspirazione degli individui alla gioia. E grande e luminoso e divino è per essi non ciò che gioisce nel soffrire ma ciò che afferma ed esprime la sua gioia. Sul Calvario non vedono il morente, ma colui che vivo ha il sangue; e nell'ora del lutto non s'indugiano nel pianto perchè attendono il trionfo. Il Cristianesimo in Roma diviene cattolicesimo e il cattolicesimo è un paganesimo di romantici. Prima che l'affermazione sia avvenuta, prima che il discepolo di Galilea sia divenuto in soglio Pontefice Massimo Romano, quando tuttavia le coscienze cercan nel Cristianesimo il loro nuovo culto, ma non hanno saputo ancora assimilarlo in modo da integrarlo del loro contenuto, il cristianesimo tra i latini vive una vita incerta ed errabonda. E lo perseguono e prega nelle catacombe e sfugge la luce e cerca l'ombra. Chi si volge a lui con speranza non sa ancora escire al sole perchè chi ha ormai veduto fremere di vita e *appassionarsi* tutto l'Universo, teme che la voce dell'Universo annunzierà il dolore più possente della gioia. Noi abbiamo un'anno leggendario — il Mille — che può segnare il limite allegorico. In questa enorme trepidazione per la fine, per la distruzione, per la morte, è espressa l'attesa di chi teme la vittoria del dolore. E nel risorgere alla fede e alla vita dopo il pericolo, è il segno del passaggio avvenuto, della rinunzia compiuta, della certezza acquistata. Il dolore è la falsa apparenza e bisogna scorgere la felicità. Gli antichi pagani non sono più classici, — ma, romantici, sono ancora pagani. Dopo il Mille, dal suo medioevo la latinità risorge in una ricerca frenetica della gioia. In Cristo non vedono colui che è felice di soffrire per gli altri: ma colui che ha sofferto per la gioia di tutti; nel dolore non vedono la gioia, ma la via necessaria alla gioia; nella fatica non vedono una soddisfazione, ma la via necessaria alla soddisfazione. I forti eroi condottieri d'eserciti non amano la battaglia, ma combattono perchè amano la vittoria. E anche i latini divenuti cristiani non temerono di soffrire per gioire. Avevan veduto la gioia che Cristo aveva indicata risorgendo, e vollero soffrire come Cristo per giunger quella mèta. Un'onda di furore ascetico, un'orgia di martiri passò dopo il Mille tra i cristiani d'Italia. Anche i romantici prima di toccare

la loro vetta apollinea dovevano passare a traverso una furia dionisiaca. La felicità, la gioia, il trionfo si videro nella liberazione dell'anima dagli ostacoli della materia, dalle contingenze della vita, dalle necessità del consorzio umano. Bisognava spogliarsi degli impacci, sopraffare i pigmei, liberarsi in un cerchio impenetrabile, in una solitudine difesa da paurose trincee, che dovesse apparir terribile a' ciechi perchè per chi avesse buoni occhi serbasse maggiore felicità e gioia più grande. Bisognava cingersi di cilici, perchè l'anima imparasse a non sentir lo spasimo delle membra afflitte; bisognava sposare la povertà, perchè lo spirito sentisse la sua ricchezza; bisognava che i ginocchi si piegassero nella lunga orazione, che le carni sfiorissero ne' digiuni e nelle quaresime, che i desideri appagabili rimanessero inappagati, perchè la preghiera sembrasse fonte di vita e gli uomini eletti sapessero appagare nella fede gli inappagabili desideri. Tutto fu pianto per una gioia; tutto fu minaccia per una promessa; tutto fu spavento per una consolazione. Passarono i disciplinati delle città religiose d'Italia scalzi, disfatti, emaciati, professando nomi che erano lamenti, lamenti che eran ruggiti, preghiere che parevan bestemmie. Passavano nel sangue, nell'ombra, nel delirio. Ma nel delirio gli occhi ardevan d'amore; nella ebbrezza folle lucevan di vita: nel martirio volontario gioivano. Tutta la terra, tutto il martirio degli uomini, tutto il martirio di un Dio gridavano freneticamente parole di gioia. I disciplinati d'Urbino gridano la morte umana di Dio, e l'uomo trionfa divino, splendente d'ogni luce, bellissimo d'ogni splendore.

Planga la terra, planga lo mare, planga lo pesce che sa notare
plangan le bestie nel pascolare, plangan l'augelli nel lor volare.

Plangano fiumi e rigarelli, plangano pietre et arvoscilli
tutti facciamo planti novelli ed io dolente plu che kivelli.

Planga lo sole, planga la luna, planga planeta onenessuna
l'aria, lo foco, con faccia bruna siano a lo planto che s'araduna.

Planga la terra, planga lo male, planga la gente tutta ad uguale.
Mort'è lo rege celestiale e non de morte sua naturale.

Mort'è lo lume e lo splendore, mort'è la manna del gran dolzore,
d'ambra e moscato mort'è l'odore, de neve e rose mort'è il colore.

Mort'è lo bello a remirare, mort'è l'ogloso ad odorare,
dolce ad audire e assaporare suavetoso ad abbracciare.

O' so li apostoli poverilli, che Cristo amava più che kivelli?

« Lo bello a remirare » il « suavetoso ad abbracciare ». Il canto di morte è un canto d'amore. Colui che è morto è celebrato come vivo. Si desidera ancora la soavità del suo abbraccio, la dolcezza della sua figura. S'invocano gli apostoli « poverilli » coloro che or nell'ombra piangono perchè domani affermeranno il trionfo. La vita trionfa della morte. La furia dionisiaca conduce alla vetta apollinea. Una tendenza sentimentale cederà all'avanzare e al penetrar vittorioso di una nuova tendenza sentimentale. Ma si tratta, per dir così d'una vetta apollinea romantica. Gli uomini che hanno espresso il loro dolore pel dolore di tutte le creature, hanno veduto nell'ansia e nella vita stessa delle creature doloranti l'affermazione di Dio. Ben altra fu la vetta apollinea di Eschilo, celebratore dell'impassibilità, della necessità, della immobilità fatali. La vetta apollinea cui si giunge a traverso il medio evo, isola anch'essa nella solitudine gioiosa un Dio: ma quel Dio è egli stesso nato

da un desiderio, da una fantasia, da un grido d'uomini. Vive la vita dall'Universo. Il Rinascimento italico, da quando primieramente si afferma coi poeti del « dolce stile » e con Dante a quando trionfa con Michelangelo, a quando finalmente con Raffaello tocca il limite, è la storia di questa religione d'uomini soggiogati da un Dio ch'essi han creato. Il Rinascimento è l'età mitica, eroica del romanticismo. Dalla terribile ombra del Caos si passa allo splendore dell'epopea divina. Gli uomini mortali, i religiosi, i fedeli li vedremo poi nella « realtà romantica » che ha nel mito e nell'epopea le sue basi prime, le sue origini profonde ma che si svolgerà soltanto quando Dio avrà rinunciato ad avere un continuo contatto diretto con le sue creature mortali.

VI.

E verso la *realtà romantica* la storia della letteratura e dell'arte italiana ci guida con procedimento rettilineo. Due fatti sono tra tutti caratteristici e rivelatori: il rapporto fra le varie arti nel quale esse si sono svolte a traverso i secoli, e la costante tendenza e preoccupazione di tutto quello che noi abbiamo chiamato *il verismo*. Col *verismo*, gli italiani hanno guardato il mondo reale per scoprirne il mistero: hanno chiesto alle forme sensibili la rivelazione dell'anima pensante: hanno veduto in ogni azione il suo valore di causa, di sforzo verso un effetto desiderato.

È avvenuto per questo che gli artisti italiani, i poeti d'ogni età della nostra storia, tutti, hanno avuto bisogno di prefiggere una mèta, un fine d'ordine morale, al loro sogno e al mondo della loro fantasia. La realtà vista dai loro occhi è una realtà psicologica interiore, nascosta nei sotterranei delle anime e nella ragione ultima degli avvenimenti: e avvenimenti ed anime hanno dovuto trasformarsi nella fantasia degli artisti ad esprimere per interpretazioni e per atteggiamenti imprevedibili la realtà misteriosa scoperta nel sogno. Col tempo e lo spazio, ogni idea di limite è scomparsa e la vita degli uomini è stata ricondotta all'eternità e ha avuto la sua origine e il suo vertice in Dio. Dio è stato presupposto da tutti i nostri poeti, e, insieme, tutti i nostri poeti hanno anelato alla scoperta di Dio. Essi credono la vita derivata da un atto di amore divino e insieme vogliono sollevare la vita per ricondurla a Dio. Poeti e filosofi, artisti e pensatori, tutti hanno il bisogno d'afferrare, schiavo della loro fantasia, l'Universo per elevarlo come preghiera misteriosa, come terribile voce della loro anima profonda al cospetto di Dio. E lodano e bestemmiano. Dante grida le sue laudi e accende le sue fiamme di gioia: Cecco Angiolieri bestemmia e uccide ogni purezza d'amore nell'impeto del grave ridere sarcastico. Il Beato Angelico s'esalta, s'abbandona nella fiducia luminosa della speranza: lontanissimo da lui, Giacomo Leopardi s'abbatte nello sconforto nebbioso d'una meditazione disperata. Ma la gioia o lo sconforto di tutti avranno valore per la gioia o per lo sconforto dell'Universo integrato dalla loro anima consapevole di Dio. E tale integrazione è il presupposto costante, il carattere fondamentale che riconduce i più discordi spiriti d'artisti e di poeti italiani, ad una più lontana e più profonda unità originaria.

La nostra poesia, le nostre arti « belle » hanno rivelato per vie diverse e fraterne questa unità originaria. Il cambiamento profondo tra l'arte classica e l'arte moderna, che noi or chiameremo romantica, è avvenuto nella diversa concezione del rapporto tra l'uomo e il mondo circostante. All'armonia dell'atto, si sostituisce, per così dire, l'armonia del pensiero. Il classico, intento a rivelar lotte d'uomini con la divinità, doveva cogliere del mondo reale le linee più pure e più essen-

ziali, scoprirla l'armonia necessaria, per elevare uomini e dei al vertice dell'armonia scoperta, per fare degli uomini e degli dei, la sintesi ultima, il dilemma ultimo a cui l'armonia universale doveva convergere. Ond'è che, poeti ed artisti, dovevano vedere i loro eroi in un gesto di perfetta compostezza, significativo sempre di un dominio estetico dell'uomo, del dio, dell'eroe raffigurato, su tutta la vita del mondo materiale.

L'artista romantico invece, che cerca nell'Universo un alleato dell'uomo anelante di Dio o un alleato di Dio signore dell'uomo, deve non tanto vedere uomini e Dio come sintesi dell'armonia universale, ma più tosto ricercare in essi l'origine e la giustificazione razionale di ogni armonia. E più che la compostezza e la sicurezza dell'atto, poeti ed artisti ricercheranno il turbamento, la commozione, e in genere ogni variar di impressioni che si succedano pel contatto col mondo esterno nell'animo dei loro eroi; e canteranno e affermeranno la realtà del mondo esterno secondo la varia visione che ne avranno seguendo le impressioni variamente e continuamente colte. Ne avverrà che artisti e poeti romantici vorranno scoprir sempre tra l'uomo e il mondo una specie di *simpatia fantastica*, la quale creerà appunto quel carattere di pensosità che è essenziale di tutta la nostra arte moderna.

La statuaria greca e classica, giunge alla sua perfezione con le figure marmoree che, rivelatrici nella perfetta armonia delle linee d'un ordine spirituale e ideale immutabile, non hanno bisogno di luminosità di pupille negli occhi. La luminosità delle pupille è un fatto di vita umana cui son necessarie e luci ed ombre, mentre la perfetta luce della divinità è infinita ed eguale oltre l'ombra. Tanta è la luce che gli uomini, abbagliati, non la vedono. L'acuto sguardo di Dante s'adombra tutto nella luce dell'Empireo, e a chi non sappia vedere sembreranno cieche le statue senza pupille degli artisti greci. Ma ecco che i romantici italiani, i ricercatori della divinità nell'Universo, i conquistatori dell'Universo ebbri della diversità vogliono vedere la luce e per ciò le creano intorno l'ombra. La impassibilità divina, cede di fronte alla pensosità umana: e dal vertice dell'arte greca, dalle statue senza pupille si stacca a contrasto violento, la prima affermazione dell'arte romantica: le figure bizantine vive soltanto per la terribile vita degli occhi enormemente luminosi: assorti e disperate negli occhi, come anime che divorino fiamme. Il corpo non asseconda più nella armonia perfetta la luce senz'ombra degli occhi: ma è tutto un'ombra che deriva, che sale come una vampa fosca intorno agli occhi, perchè gli occhi sorgano vasti dal dissidio, come la fiamma chiara che è al vertice della vampa saliente. Gli occhi e la vita degli occhi divengono elemento essenziale nella figurazione degli artisti romantici: la pensosità umana espressa dagli occhi diviene oggetto della ricerca più ansiosa: la vita è interiore, in un contrasto d'ombra e di luce, al di là delle pupille pensose nell'ansia della conoscenza. Crear la luce in Cristo e l'ombra in Giuda non fu miracolo soltanto — come fu detto — di Leonardo da Vinci. Leonardo da Vinci rappresentò nella pittura questa costante tendenza di tutta la nostra arte, condotta alla sua espressione più perfetta. Ma se la vita dello sguardo è divenuta nelle figure leonardiane tant'alta che essa sola giustifica la potenza di questo pittore sul nostro spirito, — nel contrasto tra la luce e l'ombra, nella ricerca dell'espressione più alta e più profonda di questo contrasto, s'è svolta tutta quanta la nostra arte italiana.

Per l'artista classico, conoscitore della armonia perfetta, nella lotta titanica

tra Giove e Prometeo, tra le anime e i fati, — Giove e Prometeo, anime e fati erano veramente forze diverse e contrapposte, ciascuna in sé perfetta secondo la sua vita. Per l'artista romantico la lotta tra anime e fati, tra Dio e Lucifero, non è più lotta di forze diverse coesistenti: la forza originaria è unica e si esprime per due vie le quali tendono a raggiungersi e riassorbirsi a vicenda, per ridursi nuovamente ad unità. Lo spirito è unico, ma ha in sé la diversità, la luce e l'ombra: l'albero della scienza comprende il bene ed il male: nel mistero dell'incarnazione c'è Cristo e c'è Giuda: in ogni anima d'uomo c'è Otello e c'è Jago. Otello e Jago, lo spirito di sacrificio e l'egoismo, il male e il bene vivono contemporaneamente, sorgono a contrasto, danno vita alle più tremende battaglie ma sono espressioni di una unica anima, dell'anima umana che tende a esprimersi e a raggiungere la sua unità a traverso tutte le diversità del mondo esterno.

Ne viene di conseguenza che l'artista romantico, sempre intento a seguire nuove diversità e nuovi dilemmi, non giunge mai ad un appagamento, ma sempre a un desiderio, — non si placa mai per una scelta che lo conduca alla sua mèta, ma sempre si abbandona alle nuove vie che travolgono il suo spirito e gli rendono la mèta più difficile e più inconoscibile. E l'Unità presupposta e desiderata non diviene mai Unità espressa e conosciuta. L'Unità espressa dai romantici non sa mai essere la sorgente della vita, l'origine prima: ma una ricostruzione fantastica degli elementi della vita nella loro sorgente, nella loro prima origine rievocata.

I romantici italiani sentono che oltre le contingenze e oltre il limite si assurge alla immobilità e alla armonia divina. Ma vedono questa immobilità e questa armonia, vedono Dio, solo in quanto lo rispecchiano nel mondo delle contingenze e dei limiti. Per essi dunque la vita nostra mortale ha un suo valore preciso, sicuro e reale. Lo spirito non è mai solo, né può considerare il mondo esterno come sua creazione fantastica: ma il mondo esterno è anzi la verità più generale di cui ogni individuo fa parte. L'individuo cessa di vedere nel suo spirito l'unità, e considera il suo spirito come uno dei frammenti ne' quali l'unità s'è espressa e s'è apparentemente suddivisa. Fra gli individui esiste la solidarietà che è sempre tra le parti necessarie di un unico organismo. Nel fatto, il romantico non può pensare, non sa concepire la solitudine dell'uomo nel mondo, e vede la vita umana soltanto come sociale. Per amore di solitudine, il romantico ha bisogno di isolarsi su le cime di una montagna, nelle caverne, nelle celle degli eremiti, o — più moderno — nel gran turbine di una città sconosciuta: egli deve cioè ricercare la solitudine in forme materiali, perchè non dimentica mai nella vita la presenza d'altri esseri che potrebbero influire su di lui. E non solo concepisce la solidarietà umana e la vita sociale come un complesso di rapporti esteriori, di scambi materiali tra gli uomini: ma come un complesso di rapporti anche spirituali, di vita interiore. I classici offrivano olocausti ed omaggi per placare gli dei: i romantici offrono il pianto e lo spettacolo della loro fraternità. In religione il romantico, crede che la preghiera affratelli i devoti e la bestemmia gli empi. Poichè il mondo della religione è un mondo delle immortalità e fanno parte della Chiesa tutte le anime battezzate, vive o morte, crede che la solidarietà spirituale possa estendersi da noi ai defunti ed ammette le preghiere di requie per le anime dolorose nell'eternità: crede ed ammette che tra le anime irreligiose dell'al di là e le anime irreligiose del nostro mondo, possano avvenire contatti, sia che consideri questi contatti come demoniaci, magici, eretici, sia che li consideri semplicemente come fenomeni spiritici, da ridursi nell'ordine dei fenomeni naturali. Nella

vita, tra le anime umane viventi, ammette pure scambi ed azioni reciproche di sostituzione di individualità, di suggestione, di telepatia. La madre può salvar con le sue opere buone e con le sue preghiere il figlio malvagio e bestemmiatore. La moglie può, con la sua volontà di bene e con la sua vigilanza, dare al marito la felicità, verso la quale non saprebbe salire egli col suo spirito fiacco ed inerte. Vi sono categorie di persone che, in determinate condizioni, possono sostituire la loro volontà energica alla nostra inerzia di volontà. Non solo. Ma talvolta il romantico ammette che vi sian pure persone le quali abbiano naturalmente questa facoltà costante sviluppatissima. In Italia la credenza popolare dell'ietatura ha avuto un costante riflesso nella nostra arte e nel pensiero dei nostri poeti. Lo scongiuro, cioè l'azione esercitata dalla nostra volontà per non lasciarsi sopraffare e surrogare da volontà estranee che potrebbero essere malefiche per noi, ha fatto trovare accenti e movimenti geniali a' nostri poeti giocosi e a' nostri poeti tragici: così la nostra *visione* non è mai *intera* e non mai sicura, oltre il mistero: e valga per tutti, lo spirito turbolento dell'Alfieri.

Tutto questo mondo fantastico, questa visione dell'Unità suddivisa nei suoi elementi considerati come entità reali, ha fatto sì che anche l'unità dell'arte, cui tendeva lo spirito classico, s'è per i romantici infranta: e la nostra arte moderna è l'arte delle complessità e delle diversità. È avvenuto nell'arte, come nella religione. La concezione di Dio nel popolo greco fu talmente unitaria e monoteistica, che il più alto rito a cui la Grecia giunse, fu il rito dionisiaco, il rito teatrale, il rito artistico, il quale presupponeva Dio senza nominarlo: esaltava Dio, non pregandolo direttamente, ma rappresentandolo nelle sue manifestazioni esteriori e cercando con l'arte di sollevare le anime nel suo regno immortale. La concezione di Dio nel popolo romantico italiano è rivelata dalla molteplicità e dalla frammentarietà dei riti resi necessari a far sentire, spesso paurosamente la presenza della divinità tra gli uomini. E in arte non più la linea perfetta, la linea semplice, nuda, silenziosa, sola, è l'ultimo termine che può esprimere il nostro desiderio di bellezza. La filosofia ama più la psicologia della matematica: e l'arte ama più la costruzione dell'elemento costruttivo. Dicevo che l'arte greca giunge a una testa di Giove immobile; a un capitello dorico; e che l'arte romantica degli italiani, vede nella testa nuda la pensosità degli occhi e crea il Cristo bizantino. Ma non basta: l'arte romantica va oltre: essa chiede il mistero del loro sogno agli occhi pensosi, e immagina le visioni pittoriche segnate nella dolce linea musicale dei nostri paesisti del rinascimento: concepisce la vita degli uomini come connaturata, come determinata da quelle visioni pittoriche e fa che da quelle gli uomini abbiano meglio significata la loro psicologia, e crea il dolore negli occhi della Venere del Botticelli e più tardi il sorriso negli occhi della Gioconda di Leonardo: cerca anch'essa di fissar l'uomo gigante, l'uomo solitario: ma non giunge allo spirito che sia inconsapevole d'una realtà esterna a lui, e giunge invece al dominatore, a colui che la presenza di tutti unisce nella consapevolezza del suo spirito per soggiogare; ed anima i giovanetti guerrieri di Donatello e i giganti eroi di Michelangiolo Buonarroti. Se noi confrontiamo una testa di Fidia e una testa di Michelangiolo, vediamo che l'una campeggia nel silenzio di un cielo sereno e divino: l'altra balza impetuosa da un trionfare d'architettura sottintesa. Il seicento e i seicentisti non hanno compreso che la scultura e la pittura di Michelangiolo avevan superata la loro architettura necessaria, hanno voluto creare questa architettura, forse senza intendere che, pur grandi, eran destinati a rimanere inferiori alla ne-

cessità già idealmente superata. Non importa. In uno sforzo supremo, titanico se non più divino, l'arte romantica degli italiani è giunta al Bernini, all'architettura che è non più melodia, ma costruzione: che non sorge più dall'armonia dei particolari, ma schiaccia, armonizza per violenza i particolari più discordi, soffoca le linee melodiche nella potenza della sinfonia.

Così, tutta l'arte e tutta la letteratura italiana romantica segnano il trionfo della sinfonia. La storia della musica nostra indica il ritmo di tutta la storia artistica e letteraria nazionale. La tragedia greca giunge alla musica del flauto nel coro. La musica nostra parte dal canto monodico della Chiesa per giungere alla melopea belliniana. Le arti dall'unità originaria, si sono separate, distinte: si è sognata tra noi, come mèta perfetta la loro unione abbandonando alle origini la loro unità. L'unità non s'era ancora dispersa quando la poesia era madre di tutte le arti e i poeti del dolce stile ci facevano intendere la pittura dei maestri senesi e l'architettura di Giotto. Oggi la separazione è avvenuta: non più unite, le arti sono fraterne e solidali. La nostra melodia è ormai elemento d'una sinfonia che il musico aveva presentita e di cui dà a noi il desiderio. L'anima degli artisti anela alla sinfonia. Questo si preparava da secoli. L'ultimo secolo della letteratura nostra ha dato agli artisti italiani anche la coscienza critica del loro carattere e del loro valore. Nel suo risorgere politico, l'Italia ha avuto una poesia e un'arte, d'origini secolari, che — con una nuova denominazione ormai storica — hanno saputo affermarsi romantiche. I sette poeti intorno a' quali generalmente si suol raggruppare l'attività artistica e letteraria del nostro risorgimento sono tutti romantici: Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci, e nella stessa catena, il D'Annunzio ed il Pascoli.

MARCELLO TADDEI.





LE ROSE FIORITE

(NOVELLA)

Il the spandeva l'odore blando, molle e sottile, nell'aria del salotto piena del profumo delle rose che l'ornavano e di quello dei tigli che saliva, a traverso la veranda aperta, dal parco sottostante, nella sera di Maggio colorita di fior d'albicocco.

Il Chiromante tolse da uno degli scaffali un in-folio velino ricoperto d'alluda incisa di Mandragole, stampato a Venezia nel 1473 in latino ed in volgare da Antonio Gruogo, sull'Arte d'interpretare i segni della mano, e l'apri su di una delle più di mille incisioni che l'ornavano. Mostrò a quelli che gli erano intorno i vari segni della figura, poi prese la mano del Marchese Ludovico Villafranca e gli accennò sulla palma le linee corrispondenti, ed aggiunse con una lentezza pensosa: — « Voi morrete presto Marchese, ecco il vostro breve segreto » — E dopo un intervallo di silenzio continuò: « breve, se volete, per modo di dire: io non credo che si muoia *tardi* o *presto*; ogni vita non è che un ciclo che si compie e del quale ognuno porta la traccia segnata chiaramente nella mano. Il vostro sta per compiersi e voi dovete morire, nè tardi nè presto, Marchese.

Le Signore intorno ne seguivano le parole con leggera curiosità, riguardando il Marchese giovanissimo che aveva voluto scrutare il suo *enigma* ed ascoltava pensieroso come se fosse stato intento a numerare i battiti del proprio cuore.

Donna Marcella Antici incrociò le mani in un'attitudine di sfinge che veglia un mistero; era abituata a considerare quell'uomo che aveva sentenziato con tanta facilità del *destino* di un altro come la cosa più importante non del suo salotto ma della sua vita. Ne aveva seguito i consigli con obbedienza remissiva, s'era circondata unicamente delle cose che le aveva suggerito e l'aveva interrogato sempre per qualunque suo *atto*: dal colore di una gemma allo svolgimento di una passione. Credeva all'esistenza di due correnti che dominano la vita e di potersi così sottrarre ad una.

Le amiche trovavano in lui le ragioni dell'ambiguità che regnava nella sua persona dolcissima, nei suoi occhi languidi come acque-mare antiche, nella sua veste di rosso violento. Ludovico Villafranca s'era fatto pensieroso: ricordava che un'altra Signora ch'era stata sua amante gli aveva detto un giorno la medesima cosa quando s'era accorta ch'egli si stancava di lei: — « Voi non amerete altre; sono certa di essere l'*elegia* della vostra passione; vi ho letto il segreto nella mano. » — Ora quelle parole trascorse rievocate dal nuovo fatto, risorgevano dalla lontananza della sua memoria come se fossero state pro-

nunciate allora e lo preoccupavano intorno alla fatalità che sembrava soprastargli imminente. Si alzò e si tolse dalla mano sinistra un anello d'oro adorno d'una pietra violetta ch'ella gli aveva voluto donare allora, in quel giorno medesimo per ricordo del suo amore *ultimo* com'ella diceva e lo gettò dalla veranda nelle rose del parco sottostante. Era troppo giovane e si sentiva ancora capace di tante *possibilità*.

Intorno il chiacchierio s'era ora rotto vivace, querulo come una fonte svegliata improvvisamente da un abbraccio languido di muschi inveterati che ne ricoprivan la ghiaia. Alcuni erano usciti sulla veranda; altri si erano dispersi per il salotto ove nelle coppe verdi di Faenza, nelle coppe azzurre di Persia era una strana profusione di rose: rose verdi del Bengala, rose violette di Provenza, rose di Fiandra dai petali variegati come i tulipani.

Carlo Parisi raccontava in un gruppo di Signore:

— « Ah! ah! il Chiromante di Donna Marcella! L'altra Primavera — ricordate? — mi predisse la fine del mio amore. Ero fidanzato allora e fui sposo dopo due mesi soltanto. » — Ludovico Villafranca intervenne con un sussiego pieno d'ironia dolorosa. — « Ah! tu compi la triste celia Parisi, perchè il tuo amore è forse morto appunto perchè tu hai sposato la donna che amavi. Col matrimonio le donne cominciano e gli uomini finiscono d'amare; l'unica possibilità che ha un uomo per vivere una passione è sottoposta alla condizione di restar giovanotto. — »

Le donne ascoltavano con curiosità animate ora dall'incitamento che sale allo spirito dalla carne punta dai profumi gravi e penetranti. Nelle coppe verdi di Faenza, nelle coppe azzurre di Persia le rose rare ammolite dall'aria calda si sfogliavano in larghi petali arricciati sull'orlo; dal parco sottostante saliva recato dal vento della sera il profumo dei tigli carico di una voluttà acre che mordeva le carni e incitava lo spirito. Sul lino trapunto della tavola cosperso di violette, nei vasellami d'argento, nei piatti coloriti d'antica terraglia si confondevano in un disordine di colori vivaci le frutta e le confetture. Donna Bianca Ludovisi sporgeva il seno adorno di rose rosse dall'abito di merletti antichi fini come quelli dei paramenti sacerdotali, spinti i cubiti nudi sui braccioli della sedia antica di velluto verde con la bocca che un sorriso ambiguo le apriva sui denti candidissimi, come l'aria molle i petali delle sue rose sanguigne. Lionetta Dati giovanissima e bionda come l'oro dell'ambra sulla cui chioma voluminosa un fermaglio d'argento teneva fisse due grandi rose bianche, sfogliava lentamente con le lunghe dita i petali fragranti di un lungo stelo di tuberosa. Ascoltavano tutte con strana cupidigia le parole d'amore invase dal languore voluttuoso della sera molle dei profumi che penetravano ed accendevano la carne. Gli occhi di Marcella Antici avevano nella luminosità rapida dell'ora l'incanto che hanno i colori che risorgono in certi istanti dalle gemme passate.

Si sentiva Ludovico Villafranca spronato lo spirito da una volontà più attiva e più crudele; sorgeva in lui il desiderio acre di cogliere con violenza i sogni che fino ad ora aveva sfiorato ed accarezzato leggermente dopo quella tristezza che gli s'era rovesciata inconsapevolmente nello spirito; il desiderio di *vivere* una nuova passione anche tragica purchè potesse riaffermare la sua necessità e la sua possibilità di continuare la vita. E sulla parola *vivere* il suo spirito si raccoglieva con un'incitamento inconsueto. Gli pareva di aver goduto di molte passioni ma di non averne vissuta alcuna. Ora quello scopo di vita che è forse l'unica espressione possibile ad un aristocratico, lo tentava come un demonio che gli fosse apparso allora dopo una vita chiusa nel deserto. Creare una nuova passione ha per la vita più significato dell'apparire di una nuova opera d'arte; il bisogno di una realtà maggiore. Gli uomini che non trovano più niente da fare né da sperimentare non fanno che mostrare la loro incapacità di agire e di vivere. Nel momento più triste del suo spirito risorgeva in lui chiaro il valore che può avere la vita colta con mano esperta e rapace. Egli non aveva ora che a cercarne l'espressione; l'intuizione forse era già in lui se l'avesse saputa cogliere e avrebbe potuto *non morire*.

Trasse dall'astuccio una sigaretta, ne offerse intorno: l'accese, ne accese un'altra, una

terza. Disse Carlo Parisi: — « Il più giovane morrà. » — E com' egli era il più giovane il fatto stolido gli piegò lo spirito con la violenza di un triste presagio sicuro e imminente.

Gettò la sigaretta e ne accese un' altra. Ora la riunione sfollava dalla veranda illanguidita dallo spettacolo del crepuscolo, sul parco velato d'una nebbia di colori dalle rose fiorite. Da un vicino convento di orsoline un organo dispiegava un'aria lenta e sostenuta che parlava di cose semplici svoltesi nel silenzio fra i chiostri imbevuti d'incenso ed i piccoli orti fioriti di gelsomino. Qualche persona esausta dall'aria colma di profumo, affaticata dall'ansia della carne desiderosa, si disponeva ad uscire. Qualche Signora vestiva la cappa accentuando la sua bellezza come le frutta che maturano per esser colte. Se n'andavano recando un presagio prossimo e lontano; qualche cosa di chiaro e di oscuro svegliato nei loro spiriti, palese e tragico. La vivacità s'era spenta come il chiacchierio delle fonti che riabbracciassero i muschi.

Disse Ludovica Albisi mentre nel crepuscolo dileguato si moveva verso lo spogliatoio attraversando la sala: — « Bisogna che voi, Ludovico, veniate giovedì da me. Vi farò il the e vi mostrerò le mie rose. Sono fiorite tutte insieme: sembra che nel parco sia passata una fata: è un incantesimo. » — E nel rialzare la veste di merletti color di rosa, scoprì la coperta di una calza di seta turchina nella scarpa nera, lucida e sottile, allacciata da un'enorme fibbia d'oro, lasciò cadere il fazzoletto profumato di rosa di Spagna.

E il giovedì Ludovico Villafranca era morto di tifo.

ERNESTO MACINAL.





LE AMICHE DEL SOGNO.

NON accadrà dunque un giorno che per la via sassosa e desolata, su pel monte, nel pendio scosceso ed aspro, noi ci soffermiamo a prendere riposo e riguardiamo dintorno? Forse, allora, sul primo sostare, quando l'anima ancora sarà invasa da un senso di sconforto, vedendo sempre lontana la cima risplendente, noi sentiremo il desiderio di una parola di consolazione, della stretta di una mano amica. E, nell'ombra, forse due occhi grandi e pensosi ci guarderanno, ed una mano piccola e bianca si mostrerà e sentiremo sfiorare le nostre guance da chiome finissime e potremo intravedere la figura elegante. E l'amica sarà vicina! Or chi sarà quella che noi vedremo: quale sarà la voce melodiosa, quale la stretta tacita nello sconforto?

Io oso pensare che la donna pel nostro sogno e per la nostra casa, non si sa ancora educarla, nè disporla dalle madri moderne. Raramente squisite dunque appariranno a noi le eccezioni che vediamo dintorno e indipendenti completamente dalla volontà di chi ce le guidò innanzi. Chi non ha notata ad esempio l'ipocrita ignoranza che in nome di un vieto e decrepito pregiudizio circonda le attuali signorine dinanzi alla vita? Io oso proclamare alto che alle fanciulle non si sa dare l'educazione che l'esigenza moderna richiede. E dobbiamo spiegarci: non deve essere educazione di sapienza e di pedanteria: forse appena esse dovranno conoscere il necessario e starà alla abilità della nostra condotta e della nostra coscienza il foggiarle quali le desideriamo. Ma deve essere educazione di sincerità e di limpidezza, di eleganza e di magnanimità di idee: la donna moderna deve sapere, come l'uomo, sfatare i pregiudizii e le gretterie, essergli pari nella visione e nella concezione della vita: questo è il femminismo che si deve concedere: non l'altro che è un antifemminismo in quanto toglie alla donna ogni suo attributo proprio e la rende simile all'uomo: calcolatrice ed egoista. E ben essa venga: noi l'attendiamo fidenti e sicuri: con animo immutato noi desideriamo di intravederla. E forse quella che silenziosamente ci sarà accanto, senza che l'abbiamo sentita, che ci porgerà il conforto senza l'oppressione che suole circondare ogni opera di carità, maggiormente saprà avvincerci, e sarà la benvenuta. Chi non si è sentita così vicina una di quelle piccole anime e non l'ha sentita tre-

mare e non ha veduto accendersi in un tramonto dei grandi occhi pensosi, chi non ha scorto tremolarvi incerta nel fondo una lagrima, non sa la più grande delle dolcezze umane. Tante io ne ho viste delle amiche intorno: tante e bionde e brune e sottili e opulente e liete e infelici e pensose e allegre, ma quelle che ho trovate superiori dinanzi alla vita, aveano saputo foggia con ribellione all'infuori delle siepi delle convenienze imposte. E ciascuna, così fina e squisita, pur non avea oltrepassato i limiti della strimpellatura melanconica di clavicembalo che ogni moderna fanciulla conosce; ed avea imparato a maneggiare il pennello, creando spaventose pitture di ornamento su porcellane dozzinali, ma ben tutte aveano compreso che altro noi aspettavamo da loro per la nostra casa e pel nostro letto. Taluna ebbe così dolce il sorriso e pur tacendo espresse così meravigliosamente il suo pensiero, che tenendo curva la fronte sul ricamo insignificante sembrò circondarsi di luce come d'un'aureola. Altra sospese la sua giovinezza come un olocausto solenne e si nascose pregando e soccorrendo; e nella sua vita di abnegazione apparve la giocondità come una musica intorno e fu senza ostentazione e senza voto nella vita comune fra gli uomini e nel mondo; e non avea appresa la cosa sui libri, ma solo nel piccolo cuore ardente aveva ritrovato la fiamma e il sorriso.

Tutte queste, tutte queste che sorrisero e beneficiarono, che dettero l'opera o l'affetto con la giocondità nel cuore noi le incontrammo talvolta nella via desolata pel monte e ci salutarono e con noi trascorsero il cammino, per un poco, e riempirono di tenerezza il nostro cuore. Altre ci apparvero per un istante e sembrò che tutto intorno si rischiarasse di insolita luce e che la loro purezza salvasse il nostro cuore che era chiuso ed abbattuto, e noi le chiamammo: Sorelle! Ma scomparvero ridendo verso l'altura e noi le seguimmo con occhi avidi senza raggiungerle: ed erano coraggiose e regali, di grande statura, con fronti segnate pel diadema di comando o miti e sottili con occhi dolci e con labbra pure, e se noi le incontrammo poi madri e signore trovammo ancora intatta sul loro labbro la parola come l'avevano conosciuta e limpido lo sguardo quasi inconsapevole.

Ma se qualcuna, dall'ombra, ci chiamò e a lei ci volgemo e la vedemmo affannosa e perplessa e sul viso le trovammo il segno delle lacrime piante e vedemmo il dolore, nemico implacabile, volare dintorno, per nessuna come per quella compagna il cuore seppe tremarci di simpatia, perchè essa aveva trovata nella vita la strada perigliosa ed oscura e si era abbandonata in disparte sola ed oppressa. E sentì con noi grande fratellanza, la povera anima abbattuta e vinta, sentì che solo per noi ella era ancora intatta e pura nell'immensità del suo dolore e comprese che per noi era al disopra di ogni altra che mai nella sua via aveva trovate ortiche e roveti, che non aveva veduto il cammino divenire aspro e periglioso d'un tratto.

Per tale forza si dimostrava dunque l'impotenza dinanzi alla vita di quello che viene insegnato alle fanciulle che devono seguirci nel cammino. Dinanzi all'impreveduto, dinanzi al nemico esse si sono trovate sprovviste e non hanno saputo resistere per l'ignoranza completa, e quando hanno trovato inesorabilità e condanna nei carnefici loro, in quelli cioè che non aveano saputo prepararle o agguerrirle al pericolo, soltanto in noi, sono riuscite a trovare i fratelli che sapevano comprendere e compatire e dall'ombra, intorno, talvolta una piccola voce amica ci ha detto: Fratello io sono caduta miserabilmente e non ho coraggio dinanzi alla vita!

Allora sulla fronte, che taluno avrebbe osato pensare impura, noi abbiamo posato il bacio fraterno ed abbiamo pensato: Questa sorella che conosce il pericolo e la faticosa ascensione è la sola forse che saprebbe avere animo pari all'evento. E l'abbiamo pensata tale, solo perchè abbiamo veduto ch'ella ci era più vicina di ogni altra.

LA COMPAGNA, questo sia, e non altro; questo e non altro. Dateci dunque la compagna, e non lo strumento elegante e sottile di trastullo e di parata. Mi sembra che l'importanza sia tutta in questo concetto: di non dare a noi se non che la creatura che sappia esserci sempre a fianco per ogni via che dobbiamo prendere. Sia preparata soltanto, sta a noi dopo il condurla; ma non possiamo nemmeno tentare di incamminarla se le mancano i mezzi anche pei primi passi. Con la conoscenza delle cose più importanti per la vita ch'esse sono per condurre le compagne che devono giungere, avranno aperta l'anima e la mente a quello di cui noi le metteremo a parte, e saranno degne di animare del loro sorriso la concezione della nostra opera. Queste donne che sapranno offrirci l'anima e la mente, sempre, in ogni tempo ed in ogni contingenza; saranno le prime a spingerci all'opera, le ultime a disperare del nostro successo: le più forti a incitarci innanzi, le più deboli a rattenerci indietro. Saranno compagne buone che leniranno i dolori, che solleveranno le nostre fronti curve nella sconfitta, che sapranno far sparire le lagrime e le rughe con una buona parola o con un sorriso. Saranno tutte così alte e così squisite come saprebbe foggiarle un'educazione più sincera e più aperta che potesse far spaziare la loro anima dinanzi a molte cose belle che per una idea gretta esse debbono ignorare, in un mondo dove esse dovrebbero imparare a considerarci come compagni, come fratelli di anima, coi quali condurre la vita e non come esseri pericolosi che bisogna avvicinare con tutte le cautele possibili e soltanto dopo il grave consenso dei genitori e dopo quella convenzione solenne che si chiama fidanzamento.

Sia lasciato alla sincera espansione della loro anima squisita, il mezzo per estrinsecarsi dinanzi a noi! Vengano avanti, le nostre donne, fidenti e gioconde in animo: con questo concetto semplice e alto che da loro e per loro noi tutto attendiamo, che per loro e con loro la vita grande e bella si deve e si può fare, che debbono essere la nostra guida sorridente e benigna e che noi le attendiamo per offrir loro il miglior frutto del nostro intelletto e della nostra anima. E sembrerà una teoria di belle donne toscane dipinta da Sandro Botticelli.

Firenze - Aprile - 1906.

NELLO PUCCIONI.





L'INCANTATORE NOTTURNO

I.

Si chiamavano Maria Grazia, Angelica e Serena. Erano tre sorelle senza altri parenti nel mondo, sole. Dopo che la morte aveva visitato la casa portandosi via i genitori vecchi, esse facevano vita in comune, tranquille, tacite quasi sempre, inseguendo con la fantasia i sogni più luminosi e non parlando di essi mai, vivendo in una austerità monacale, nel lavoro quotidiano, senza lamento.

La loro casa era al cospetto del fiume, ma, poichè la stanza dove esse stavano di solito era più bassa del livello del suolo ed aveva finestre munite di inferriate antiche, così esse non vedevano mai la corrente, udivano solo il fluttuare continuo delle onde e vedevano profilarsi nei giorni di sole i ponti lontani nella varietà dei colori.

Non amavano il mondo. Chiuse nella loro stanza esse non agognavano ad altra vita che a quella che conducevano. Sognavano, è vero, ma come la loro mente presto si stancava nelle immaginazioni, così nessun desiderio duraturo veniva a turbare la uniformità della esistenza semplice, veniva a far palpitare con maggior veemenza i loro piccoli cuori.

Lavoravano senza posa. Maria Grazia faceva dei fiori per le corone degli altari, Angelica ricamava abiti per le spose con fili di seta e d'oro, Serena dipingeva sopra le tele i cieli sereni come il suo nome e come il suo viso. Esse compivano opere piene di valore e piene di virtù senza saperlo. Ma al cominciar di una primavera il libro della loro vita fu dal destino aperto alle pagine dell'amore e della morte.

Fu in un'ora avanzata della notte. Prima era stato tutto silenzio. La città era parsa dormire del suo sonno più profondo. Ad un tratto nella stanza bassa era giunto il suono di uno strumento musicale, di un violino le cui corde fossero toccate da una mano sapiente.

Angelica per la prima si levò sul letto dove giaceva e svegliò le sorelle che le dormivano accanto.

— Maria Grazia! Serena! Non udite?

Ella era in ascolto, protesa tutta verso la finestra. Le sorelle ne videro biancheggiare il viso al chiarore velato della luna ed ascoltarono anch'esse, immobili, prese anch'esse dall'incantamento. Ora il suono del violino veniva dal fiume ancor più chiaro e più modulato, aveva fascini ignoti, sconosciuti incantesimi, narrava di cose oltre umane. A traverso la limpidezza dell'aria la voce musicale sembrava riempire maravigliosamente la stanza delle sorelle, sembrava dominare tutte le cose, vincere anche il respiro liquido e possente del fiume. Certo quegli che sonava così nella notte doveva essere un maestro grande, doveva avere nel cuore un tesoro inesauribile di affetti, di commozioni, e di sentimenti, doveva avere nelle mani una virtù insuperata. Egli faceva piangere, fremere, cantare, parlare, con melodie, con voci umane, con singhiozzi tutte le corde del suo strumento magnifico, assumeva nelle immaginazioni delle vergini a quell'ora l'aspetto di una divinità. Il suono tacque ad un tratto. Ancora per poco le vibrazioni parvero animare la stanza poi fu silenzio come prima.

Serena disse:

— Ma questo è un sogno!

Maria Grazia disse:

— Chi, chi sarà questa notte nel fiume?

Angelica tacque, protesa tuttavia verso la finestra col viso luminoso del chiarore della luna.

Serena ripeté:

— È vero, Angelica, che è un sogno?

Allora l'estasiata parve disciogliersi dai legami del fascino maraviglioso e disse anch'ella: È un sogno!

Per quella notte il sonno non le visitò più: Nessuna chiuse più occhio. Ad ogni minuto si aspettavano di riudire gli accordi dello strumento che venisse a dominare di nuovo la voce del fiume rivincente. Fu così fino all'alba e si levarono allora tutte e tre con il pensiero e con il desiderio della musica notturna; ma non ne parlarono. Ognuna di loro riandò con la mente la delizia provata, ognuna di loro cercò di rammentarsi un qualche accordo più commovente, il singulto, il fremito, il tremito, lo spasimo di una corda sonora che più le avesse colpita.

L'armonia perdurava nella loro anima, riusciva a dominare ancora ogni altra sensazione, commoveva, anche trascorsa, tutto il sangue delle loro vene.

Ed ecco la notte seguente sul fiume, il suono ricominciò: l'incantesimo avvolse di nuovo le anime vergini nelle sue reti oltre piacenti. Le tre sorelle ascoltarono sitibonde. Angelica parve morire per la delizia, senza parlare.

Fu così per altre notti ancora, anzi di volta in volta il suono parve avvicinarsi di più, sembrò venire da meno lontano, quasi da sotto le finestre delle sorelle.

Una notte Serena non potè reggere alla curiosità: Disse piano mentre le altre erano in ascolto:

— Sentite! Sentite! Sembra che suonino sotto alla finestra! Io andrò a vedere. Mi chinerò sul fiume....

Mentre parlava il suo volto si veniva tutto coprendo di rosa al chiarore della luna; il suo desiderio le metteva raggi d'oro negli occhi. Ella, con i capelli biondi, sciolti sopra le spalle, era di una bellezza non più veduta.

Dissero insieme le altre sorelle:

— Va! va!

Esci. Maria Grazia ed Angelica udirono il passo di lei che si allontanava musicalmente, lo udirono confondersi alle note dello strumento che continuava nelle sue melodie sul fiume. Poi, non udendola più, la pensarono chinata sopra le acque, al cospetto del sonatore meraviglioso, avvolta dall'onda musicale, illuminata dai raggi della luna.

— Come sarà felice! — disse Maria Grazia.

— Tanto! — disse Angelica.

E tacquero perchè la melodia ancora continuava ed esse non volevan perdere nè meno una nota. Serena non ritornò fino alla mattina dopo all'alba. Entrò con un respiro affannato, tenendosi strette le mani sul petto contro il cuore che le batteva troppo. Subito cominciò a parlare con l'ansia nella voce:

— L'ho veduto! Oh! Angelica ti somiglia! Quando tu non parli e fissi il tuo sguardo immobile in alto e sei come in una estasi gli somigli! Come è bello! Ah, io l'ho veduto! Era nel fiume dentro una barca tutta bianca, in piedi, con lo strumento appoggiato sopra una spalla e teneva l'archetto in una mano e lo strumento nell'altra e tutta la sua testa era china sopra le corde e come i capelli neri gli scendevano sopra il violino, la sua chioma ed il suo strumento facevano una cosa sola! Ah! che bellezza! Io l'ho veduto!

— È giovine? — domandò Maria Grazia.

— È giovine!

— E per chi suona? — domandò Angelica.

— Non so! io non glie l'ho chiesto! Chi avrebbe potuto parlare mentre egli sonava?

— E te lo rammenti così bene? — chiese Maria Grazia.

— Lo vedo tuttavia come se fosse davanti a me, come se la sua figura fosse entrata nel mio cuore per sempre!

— Ebbene, perchè non lo dipingi su quella tua tela? — disse Maria Grazia.

— Vuoi davvero?

— Ma certo: Fa il suo ritratto, così a memoria, sopra la tela e noi lo vedremo!

— Lo farò.

— Subito!

— Subito!

Maria Grazia rise del fervore. Angelica sorrise silenziosamente. In un attimo fu preparata la tela. Serena sedette davanti al cavalletto con gli stromenti della sua arte: cominciò da quel giorno il lavoro paziente. Le sorelle la videro dalla mattina alla sera china sopra la tela d'onde il prodigio dovea comparire; la mirarono infaticabile, con gli occhi vivi, arsa da una febbre indomita, ignara d'ogni altra cosa che non fosse la sua opera, concentrata nella visione interiore che a poco a poco acquistava luce, anima, vita, sopra la tela inconsapevole e tutte vissero di quell'ansia, spesero nell'attenzione le forze più pure, di giorno in giorno, d'ora in ora, di minuto in minuto, videro alzarsi sopra le acque luminose nella realtà quasi tangibile, con il suo stromento sonoro, nella barca, il maestro sconosciuto delle musiche, l'incantatore notturno, il signore delle melodie che dominavano la voce del fiume.

La gioia invadeva adesso completamente l'anima di Serena, poi che l'opera veniva compendosi secondo il suo desiderio. Una esaltazione indicibile si era impadronita del suo corpo e della sua anima; ella era sollevata fuori del mondo, al cospetto del musico divino che ella, sola, di notte, aveva veduto sul fiume.

Le sorelle comprendevano il suo delirio silenzioso, l'ammiravano tutta, bellissima, nella gioia della creazione; la invidiavano; piangevano di dolcezza con lei quando la notte svegliate da un battito, da un rumore, da un fruscio qualunque, trovavano Serena in ginocchio d'innanzi alla tela, cogli occhi negli occhi aperti e profondi del violinista, in contemplazione della fantasima rievocata da lei con amore folle.

E la musica, per un tempo, non s'udì più. Ma una sera, quando il quadro fu compiuto del tutto, all'improvviso, di nuovo, fu la musica sul fiume, sgorgò nella chiarezza delle note fluide, spaziò per i cieli sereni, parve ancora comprendere abbracciare, dominare il mondo, vinse le anime sororali per la delizia. Serena si gettò sulla sua tela, la strinse, la baciò, piangendo, nell'incantesimo, perduta, tutte le vene invase dalla melodia, tutta l'anima abbagliata di luce, ebra, senza ragione. Il quadro fu squarciato nell'abbracciamento ed ella morì quella notte sopra il suo quadro tra le braccia di Maria Grazia, dentro dall'inferriata antica, mentre Angelica scrutava la tenebra per scoprire chi sa, chi sa, il maestro delle musiche, invano.

II.

La casa parve morta dopo che Serena fu morta. Le superstiti vestirono abiti neri che fecero sembrare d'alabastro i loro visi e le loro fronti verginali. Maria Grazia pianse ogni giorno sulle sue corone, Angelica tremò ogni giorno, a verga a verga sopra le sue vesti di ricamo, senza piangere. Le tenne il silenzio nel suo dominio scuro. Invocarono invano l'anima luminosa della sorella perduta, la piccola anima fuggevole che s'era bevverata d'amore nella notte lontana sopra il fiume. Rievocarono invano le care mani purè che sapevano sopra le tele inconsapevoli far vivere prodigi oltre umani, prodigi d'acque scintillanti in chiarezza celestiali, prodigi di cieli effusi all'eternità, prodigi di soli, fiammei come per incendi terribili, prodigi di grazie terrene o sconosciute, prodigi di fiori, di veli, di sogni. Rievocarono invano il chiaro volto sereno, gli occhi semplici che avevano potuto vedere; la chiamarono silenziosamente dalla morte coi nomi più dolci, offesero la vita loro per la sua vita, tutta l'anima dettero nell'offerta, tutto il sangue versarono nelle lacrime, tutta la forza consumarono nei tremiti. La casa fu muta, tutto fu silenzio, le melodie non sonarono per i cieli più. Il mistero delle ombre anche una volta le vinse.

- Ella è morta nella gioia! — disse un giorno Angelica a Maria Grazia.
- Ella è morta nella sua gioia. Non piangere. Ella è felice.
- Ella è forse con il suo musico!
- Ella forse è con la sua arte!
- Ella è con il suo amore!
- Ella è nella eternità!

Angelica parlava con voci semplici dell'eternità. Ella non aveva pianto. Ella non aveva detto, come Maria Grazia, al compiersi del quadro le lodi del sonatore effigiato da Serena. Non aveva detto: — Guarda la sua chioma! guarda la sua bocca! guarda le sue mani! — Muta nella contemplazione, ella aveva inginocchiata la sua anima ad altari misteriosi, aveva teso tutta la sua vita ad arco verso un segno ch'era oltre ogni confine, verso una gioia che non era umana, verso una luce che non era visibile. Tutta la sua persona umile ed eccelsa, scrollata dai desiderii impetuosi che le passavano come soffi di tempesta fra gli intrichi

delle vene, che le avvolgevano l'anima di bufera, tutta la sua persona era consacrata alla divinità intraveduta, nell'ombra, nel mistero, sì che non pregavano le sue labbra, ma i suoi precordi, sì che non piangevano i suoi occhi, ma il suo cuore, sì che tutta la sua vita era chiusa nel suo petto, in un cerchio magico, unica, oltre la terra, unica e indivisibile, e la purità del sogno solo era riflessa nella purità della fronte.

Maria Grazia era ancora legata alla spoglia, era più mortale e più mutevole, pronta al pianto, incapace di nascondere i moti della sua anima, di soffrire senza effondere il suo dolore.

Ella faceva le sue corone ogni giorno sotto gli occhi di Angelica, tra lacrime calde, smarrita, o peregrinava per la casa tendendo l'orecchio ad ora ad ora al respiro perenne del fiume, alla violenza dell'acqua che corre verso la foce ignara, tra spume gelide con onde alterne continuamente.

E come la musica, nelle notti, non s'elevava più fin dal giorno della morte di Serena, ella a volte mostrava acceso negli occhi e nelle mani impazienti che tentavano l'inferriata della finestra, il desiderio dell'incantamento ancora, il bisogno di rigodere la voluttà invincibile della melodia, delle note che sembravano perle cadenti sopra coppe di cristallo sospese tra l'azzurro di sotto alle stelle.

Angelica desiderava senza parlare. Ma entrambe egualmente s'erano prese d'amore per il musico non veduto che in effigie; entrambe avevano sentito infiammarsi la loro fantasia per il pensiero del sonatore misterioso. La loro mente ristretta prima ai lavori quotidiani, confinata fuori del mondo pieno di tumulto ad un tratto, per le melodie notturne e per la visione del quadro e per la morte di Serena, era sembrata allargarsi oltre il limite antico, era sembrata anelare ad una felicità prima non conosciuta. Angelica specialmente sentiva per le vene corrersi brividi deliziosi solo immaginando le sue mani strette da le mani che sapevano toccare così bene le corde melodiche, oppure immaginando solo il fremito della bocca amata sopra la sua bocca che non aveva mai conosciuto la dolcezza d'un bacio, l'alito d'un respiro sopra il suo petto verginale, la carezza delle dita sapienti per entro il folto della sua chioma nera, il sussurro d'una parola di vita alle sue orecchie instrutte ormai delle musiche divine.

Ormai ella apparteneva a quegli che aveva saputo avvincerla col magistero dei suoni insuperabilmente, che aveva elevato l'anima di lei, insieme alle note della melodia, a volo, per i cieli pieni di stelle, che la aveva sciolta come nessun altro dalla spoglia fragile, che l'aveva il più che possibile eguagliata agli spiriti che vivono nell'immensità dell'aria, che respirano nella luce, s'abbeverano di rugiada, godono i profumi dei fiori stellari, amano Dio vicini a lui per la vita e per la morte.

Ella credeva al mondo oltre umano, ella credeva alla divinità del musico e si compiacenza tuttavia delle parole udite da Serena:

— Oh! Angelica, ti somiglia, quando parli e fissi il tuo sguardo immobile in alto e sei come in una estasi, gli somigli!...

E lo rivedeva nelle parole e nella tela di Serena:

— Era sul fiume, dentro una barca tutta bianca, in piedi, con lo strumento appoggiato sopra una spalla e teneva l'archetto in una mano e lo stromento nell'altra e tutta la sua testa era china sopra le corde e come i capelli neri gli scendevano sopra il violino, la sua chioma ed il suo stromento parevano una cosa sola! —

Lo avrebbe ella mai veduto, nella verità, in una notte di musica, curva sopra l'acqua scintillante, incoronata dai raggi della luna, come Serena lo aveva veduto? Oh! Ella sarebbe stata di lui, tutta sua, senza parlare come ora, si sarebbe lasciata prendere nella barca con lui, sarebbero andati in balia del soffio notturno, lungo la fiumana, lontano, lontano, a foci non conosciute ed egli avrebbe sonato le sue musiche inobliabili solo per lei, tra l'acqua e il cielo, navigando verso l'infinito ed ella sarebbe stata al suo fianco, eretta al suo fianco, perduta nell'estasi ancora, ma viva oltre la vita del mondo, viva per lui, immedesimata con lui, sì che i battiti del suo cuore sarebbero stati i battiti del cuore di lui ed ogni suo respiro ogni suo alito, ogni suo tremito, respiro alito tremito di lui.

Ma intanto la musica non si faceva udire più. La notte il fiume non aveva altra voce, che il gorgoglio delle onde alterne contro le pile dei ponti.

Maria Grazia si struggeva nel pianto. Ella voleva Serena. Ella voleva vedere il musico a sua volta e poi morire. Gridava il nome della sorella chiamandola dalla morte, si scioglieva i capelli d'oro per asciugarsi le lacrime calde, spasimava tutto giorno facendo le sue corone, offrendole idealmente al maestro incognito delle melodie, chiedendo mercede verso la fantasima che le avrebbe addolcito la vita e invano Angelica la carezzava sulla fronte per rasserenarla, la baciava sulle tempie dove batteva il sangue, la teneva tra le sue braccia per calmarla, ella gridava:

— Serena, Serena dove sei? prendimi con te, portami via con te o ritorna, ritorna con il tuo musico perchè lo ami anche io, perchè gli carezzi con le mie mani la sua chioma. Serena ritorna! Ti preparerò una tela bella, dei colori di cielo, dei giacigli dolci perchè tu vi segga per il tuo lavoro, Serena, se ritornerai! Ritrova la tua strada, t'apriremo tutte le porte, ti lasceremo andare ancora nelle notti di luna, a vedere il tuo musico sul fiume. Angelica ti farà una veste, con tanti ricami d'oro che dovrai chiudere gli occhi per non vederne lo splendore. Andrai con la tua veste sotto la luna e sarai così contenta che piangerai di gioia ed io ti asciugherò gli occhi con le foglie dei miei fiori, con le foglie delle rose bianche che sono così soavi e che ti piacevano come Dio! Ritorna dalla tua morte, Serena, se non vuoi vedermi morire!

Così ella vaneggiava sotto le carezze di Angelica che non la poteva calmare. Ma una notte si svegliò di soprassalto, chiamando:

— Angelica?

— La sorella era sveglia, con gli occhi aperti, fissi alle inferriate della finestra.

— Angelica? Non hai udito?

— Che cosa?

— La voce! la voce che gridava dianzi.

— Dormi, sorella mia, dormi in pace! nessuna voce ha parlato, nessuna voce ha gridato! Dormi!

— Ti dico: Una voce ha chiamato nella notte! Chiamava: Maria Grazia! Maria Grazia! Era la voce di Serena! Ascolta, ascolta: chiama ancora, è di là dal fiume, viene dall'altra riva, dalla riva lontana, sembra piena di gioia, sembra chiamare per una grande ventura. Lasciami, Angelica! Io la raggiungerò. È Serena, ti dico, è Serena che chiama la sua Maria! Ascolta, sembra che un vento di letizia porti la voce nella notte: è la sua voce, la voce di quando ritornò tenendosi le mani strette al petto sul cuore, nella notte lontana! Lasciami Angelica non tenermi, tu mi fai male, lasciami, ritornerò, la saluterò a pena; non farla chiamare così inutilmente, riverrò subito, traverserò il fiume, troverò il suo musico, lo farò sonare

sotto alle finestre, gli dirò che lo amo tanto, gli dirò che anche tu lo ami; lasciami Angelica, ascolta, chiama, come chiama, come chiama, e tu mi fai male... viene dall'altra riva, è piena di gioia, il vento la porta col suo fiato, lasciami!...

Ella appariva discinta fuori dal letto, con i capelli biondi sciolti sopra gli omeri, stretta dalle braccia di Angelica, che voleva farle ritornare negli occhi la luce buona, che voleva farle calmare il battito del piccolo cuore, che voleva farla dormire come una volta, quand'ella prendeva sonno di sera, sul fare del vespero, tra i suoi fiori con le sue corone, callata dal gorgoglio del fiume eterno, vegliata dalle lampade pure, nella preghiera.

Ella si divincolava, gemeva, nel desiderio di correre verso la voce udita in sogno, sonante nell'ebbrezza per lei sola nella vastità della notte.

A un tratto Angelica fu priva di forze, non ebbe più parole per convincerla, obbedì al destino cieco, la liberò dalla sua stretta, lasciò ch'ella facesse. Vide la mano bianca aprire la porta sotto il chiarore velato della luna, vide vanire per l'ombra di là dal limitare la bianchezza della veste, non comprese più nulla se non che Maria Grazia scompariva chiamata da una voce intesa da lei sola, scompariva chiamata dalla sorte, verso la gioia forse, verso l'incantesimo della musica notturna, verso un mondo di dolcezza di là dal fiume, verso l'amore.

Per un istante il passo di Maria Grazia sonò fuori dalla porta, poi tutto fu pace ancora, l'eco delle grida fu spenta per sempre, la stanza testimone dei miracoli fu chiusa per ogni tempo alla vita del mondo.

China sopra il letto, senza singulti, pallida, stanca, sola, Angelica baciava le corone e le coltri di Maria Grazia.

III.

Due lampade furono accese da Angelica nella stanza sul fiume per la memoria delle due sorelle perdute, di Serena presa dalla morte, di Maria Grazia presa dalla vita. Le due lampade arsero continuamente nella solitudine della stanza; arsero e si consumarono senza tregua come il cuore di Angelica, somigliarono due anime in pena che esalassero la vita come un incenso puro. La superstite le rifornì d'olio ogni giorno come lampade di un altare sacro a una divinità non visibile. Servirono ad una vita secreta di memorie e di speranza.

Nessuno entrò più nella casa poichè Maria Grazia fu partita con la sua sorte. La superstite stette sola e muta: radunò le corone della sorella: una ne colse non terminata che somigliava il suo destino che ancora non era compiuto e che non si compirebbe forse giammai. Ne ornò la sua chioma folta e leggera, che avrebbe desiderato carezze di mani e non di fiori. Radunò anche le tele di Serena. Ténne le memorie delle dipartite come memorie di religione. Le parve che le anime delle sorelle si fossero immedesimate con la sua anima. Ora la sua pallidezza non era mortale, ma simile a quella dei marmi onde gli artefici antichi avevano foggiate le statue delle divinità, fatture di sogno e di cielo; simile al bianco che hanno i petali dei gigli, segnata solo sulle tempie e sui polsi dall'azzurro delle vene esili. I suoi occhi ardevano di tutta la sua vita, contenevano nel cerchio breve, ma che sembrava allargarsi d'ombra ogni giorno di più, tutto l'ardore della sua anima che aspettava la morte; le sue mani, quando tentavano le inferriate delle finestre verso il fiume, avevano fremiti indicibili, sembravano aderire al ferro nella febbre, stringevano il metallo freddo con voluttà, spegnevano la sete delle vene con la sua freschezza.

Ella più di Maria Grazia aveva trattenuta viva la memoria delle melodie che s'erano elevate su dal fiume, sì che a volte ancora dopo tanto tempo le pareva di riudirle empire la stanza della loro sonorità come prima, e tendeva l'orecchio, tendeva tutta l'anima, per averne certezza fin nei precordi, non credendo alla delusione, sicura per un istante di quella verità che non era che un desiderio.

Pure ella voleva soffocare il desiderio. A poco a poco, sentendosi vinta dalla memoria dell'incantatore notturno, vedendosi orbata dalle sorelle, vedendosi attorniata di lutto, vedendosi ardere da un fuoco orrendo, ella aveva sentito nascere e crescere nel suo intimo una ribellione lenta, un senso di forza che la spingeva a reagire contro l'incantamento inesplicabile onde erano già state vinte Serena e Maria Grazia.

La rivolta e il desiderio occuparono così il suo animo nella battaglia, dilaniarono il suo corpo con la veemenza del loro combattersi, la spossarono, la resero incapace di vivere senza spasimo.

Ma ella voleva vincere, voleva sottoporsi al fascino oltre umano da cui le sorelle erano state avvolte per la loro gioia o per la loro pena. Attese. Ed ecco, un giorno, prima del vespero, mentre calava il sole parve ad un tratto prorompere per i cieli come da un gorgo profondo in rivi chiari l'onda delle melodie sul fiume. Le corde dello stromento magico elevarono, sotto il fremito della mano sapiente, il tesoro musicale con note di letizia, di spasimo, di riso, di pianto, di vita e di morte: si rinnovò l'incantesimo memorabile; s'accese nel ricordo della superstite l'immagine dell'incantatore così come era apparso nelle parole e nel quadro di Serena. L'onda della melodia empì di nuovo la stanza, avvolse tutta la casa, dominò, parve gonfiare le tende del letto e delle finestre, parlò di cose celestiali, suscitò visioni di perle rimbalzanti su coppe di cristallo sospese nell'azzurro, di voci angeliche parlanti per la vastità dei cieli con labbra invisibili, di mille stromenti unisoni, sfrenanti nella melodia le anime concordi per la glorificazione di qualche prodigio oltre divino. La vita di Angelica parve piegata dal soffio musicale come è piegato lo stelo d'un giglio dallo spirare d'un vento impetuoso.

Ella era tra le lampade, lontana dalle finestre e ristette immobile, attenta. Ora la musica aveva la dolcezza degli inviti d'amore, chiamava, pregava, supplicava. Una voce nel cuore di Angelica s'accompagnava alle voci dello strumento. Ella voleva resistere. Guardò le lampade accese.

Ma ad un istante il miracolo fu centuplicato. Insieme alla musica s'alzarono per i cieli due canti conosciuti, nella purità dell'aria, due canti che esaltavano la luce, la gioia, la voluttà, la vita; canti di voci cognite, udite ogni giorno fino dagli anni più giovani, ascoltate con fedeltà e con amore, canti delle voci sororalì, delle voci di Serena e di Maria Grazia. Esse accompagnavano le melodie del musico notturno, per il fiume, navigando verso l'infinito.

Angelica fu presa dall'angoscia: il delirio la tenne. S'avanzò, corse, si attaccò alla inferriata, mise il capo bruno tra i vani del metallo. L'acqua non era visibile: solo i ponti, nell'incendio del sol calante, sembravano ardere d'una vampa immensa, senza faville.

Gli occhi della vergine furono abbagliati dal fuoco estremo. Cadde riversa nell'ombra della stanza. Allora l'anima visse nella freschezza: pensò il viaggio misterioso della barca bianca per il fiume sonoro, della barca sospinta forse dalla melodia stessa lungo le rive: pensò al musico ammirevole che sonava tenendo lo stromento della sua arte sopra la spalla e chinando la chioma sulle corde sì che

i suoi capelli e il violino formavano una cosa stessa, pensò le due sorelle biancovestite al fianco dell'incantatore, con le labbra aperte alle voci della gioia, Serena con i capelli neri, Maria con i capelli biondi, giovani, fervidi, desiderabili, al fianco dell'incantatore.

Pensò la dolcezza del visaggio (per quali terre? per quali cieli? per quali orizzonti non umani?) pensò l'incendio del sol calante, il prodigio delle acque che bevevano la luce, e della luce che si spegneva nelle acque. Tutto fu miracolo, tutto fu dolcezza, tutto fu gioia sul mondo.

La barca andava tra il suono delle musiche, tra i voli del canto, leggera sulle acque, verso il suo destino, entrava nel mistero della notte, si perdeva, si confondeva laggiù, laggiù con le tre persone erette nell'ultima luce, fiori della melodia, fiori del sogno, tra cieli ed acque nell'eternità.

Angelica, sul pavimento della stanza, muta fra le lampade votive che ardevano come anime di viventi, la pensò disparire, dileguare per sempre.

E udì anche una volta le parole di Serena:

— Egli ti somiglia!

Poi fu la pace della morte.

ALDO SORANI.





LETTERATURA FANTASTICA

La fantasia non è una fra le ultime facoltà del popolo italiano. Anzi, egli si compiace di immaginare e di cantare; mette in bella forma i suoi sogni amorosi, mette in rima le sue leggende, mette alla berlina certi tipi d'uomini singolari ch'egli arricchisce di tratti caricaturistici desunti più dal gusto ironico e satirico del suo proprio temperamento che dai lineamenti reali del tipo canzonato. La storia della letteratura italiana è la storia della ricchezza fantastica degl'italiani.

Però l'espressione fantastica d'ogni ingegno italico si svolge tutta sopra un medesimo piano; è essenzialmente *rettilinea*. Diluciderò meglio questo pensiero. Il poeta, il pittore, il musicista italiani spingono la loro fantasia fino a moltiplicare indefinitamente le bellezze della natura, le meraviglie del mare, del cielo, dei boschi, dei monti, dei fiori, l'incanto delle donne e dell'amore, l'estasi di imprese gloriose in pace ed in guerra, le salacità tragico-comiche di alcuni tipi, di alcuni accidenti, di alcuni spettacoli della vita. Vale a dire essi sognano un mondo in cui coteste bellezze sien profuse, in cui cotesti sentimenti sieno innalzati al massimo fulgore, in cui cotesti aspetti grotteschi o burleschi sieno accresciuti di proporzione e quasi generalizzati. Si tratta dunque di intensificare, di aumentare, di innalzare con la forza della fantasia esuberante uno spettacolo ed un atto che ci cadono sotto i sensi, con varia vicenda, nella realtà della vita. Così Virgilio celebra con armoniosa perfezione un'agricoltura tutta fantastica, ma resa tale da una visione più alta, più lieta, più abbondante dell'agricoltura esercitata dagli agricoltori romani. Il Poliziano ricinge il bel corpo di Giuliano de' Medici con selve deliziose, con pomarii opulenti, con sfondi magnifici di fiori, di verzura, di cupidi, di ninfe, di chiare fontane, di argentine riviere: vale a dire con belle immagini di belle donne e di dilettoni spettacoli della natura. L'Ariosto sprona la sua immaginazione fino a renderci visibili agli occhi i palagi d'oro e di diamante, i destrieri alati, i castelli forniti delle pietre più preziose del mondo; e ci pare che

i tesori più rari della terra si adunino sotto i cenni del poeta per significarci il più gioioso fasto, l'incanto più incantevole, la luce più abbagliante, l'opulenza più ricca.

Tale sforzo fantastico, salendo di grado in grado, giungerà a renderci evidente l'inverisimile: ed assisteremo senza batter palpebra ai castelli che si disfanno in un attimo come nebbia al vento, per dar luogo a giardini canori, a montagne, a vecchi stregoni dalla barba bianca. Vedremo isole incantate dove il minuto che fugge diventa eterno, dove l'imperfezione si tramuta in bellezza, la nausea in godimento. Ma tutta questa stupenda scenografia non è in sostanza che innalzamento diretto, ascendente, dei segni che la natura ci rende in qualche modo percepibili. Tale è quella ch'io chiamo « fantasia rettilinea », fantasia comune alle popolazioni greco-romane, specialissima poi del temperamento italico, tutto intento a cogliere o godere ogni bellezza e ogni grazia del mondo esteriore.

Più rara fra noi è la fantasia di carattere interiore, la fantasia che intensifica ed innalza certi spettacoli che dispiegansi non nei cieli, nei mari, nei campi, sui monti, ma nel chiuso mondo del nostro spirito. Rarissima è poi la fantasia che costruisce in gran parte con idee e con pensieri, con immagini di idee e con immagini di pensieri; quella fantasia la quale potrebbe avere il nome di fantasia filosofica. Questa non è più rettilinea, perchè non si svolge più sopra il suo stesso piano, ma è curvata e inclinata su ogni contenuto del mondo interiore; è riflessa.

Un capolavoro di questa fantasia che si compiace d'assorbire, di subordinare, di collegare con i nodi dell'arte elementi d'ordine intellettuale, è, per esempio, *Bouvard et Pécuchet* di Gustavo Flaubert, una delle opere più grandiose che il mondo moderno abbia sognate e disegnate, uno degli sforzi più tenaci che l'immaginazione e il pensiero degli uomini abbiano, concordi, prodotto.

Bouvard et Pécuchet è, come ognun sa, il romanzo della demolizione di tutte le credenze e conoscenze umane. Fu osservato con singolare acume che in cotest'opera i veri personaggi sono non tanto gli uomini quanto i metodi e i sistemi. Ma però quel che è filosofico, ideologico, teorico, è così strettamente connesso con la visione generale dell'opera, che l'immaginazione vi esercita ininterrottamente il predominio, pur colorandosi di pensieri e di idee. In altre parole, questi pensieri e queste idee determinano nell'opera d'arte così concepita altrettanti *stati d'animo*.

Ecco dunque perchè la fantasia che si svolge per siffatti procedimenti sembra diversa dall'attitudine fantastica d'un Poliziano e d'un Ariosto. Questa appare un'intensificazione estetica di spettacoli naturali. Quella invece parte da un eccitamento d'immaginazione, s'inclina alle idee e ai pensieri, li abbraccia, li conquista, li fa suoi, e quindi ritorna satura di contenuto filosofico alle condizioni iniziali di sentimento o di immaginazione. La conoscenza è divenuta così uno stato d'animo. Ma tale stato d'animo non è più lo stato d'animo di chi guarda e gode le parvenze esteriori del mondo.

È uno stato d'animo più complesso e più profondo; non sarà, esteticamente parlando, nè più ricco nè più povero, nè più bello nè, di per sè, meno bello d'una qualunque altra fantasia rettilinea: sarà solo diverso, e per intonazione e per carattere.



A questa fantasia d'indole interiore, a questa seconda natura inventiva la quale s'appoggia sopra il mondo della conoscenza filosofica per spiccare il suo volo, appartiene un libro recentissimo che molti dei lettori avranno già sentito più volte ricordare: *Il tragico quotidiano* di Giovanni Papini (Firenze, Lumachi, ed.)

Il Papini non si rivela in questo libro nè un grande poeta nè un grande filosofo; neppure si rivela un'anima classica d'artista, non uno spirito di lega schiettamente italiana, non un temperamento affine e concorde ai suoi concittadini (i fiorentini), nè alla sua casta (i borghesi), nè ai suoi coetanei (i giovani dai venticinque ai trent'anni). Egli è un *déraciné* in tutto il senso più largo della parola. È uno di quegli scrittori che non saranno mai popolari, uno di quei pensatori che non avranno mai impero sulle moltitudini, uno di quei cittadini che non sposteranno d'una linea la esistenza politica sociale civile del loro paese, uno di quei filosofi che non escogiteranno mai un sistema accettabile come programma di vita, uno di quei poeti — infine — che non scriveranno mai poesie, uno di quegli artisti che mai non riusciranno, volenti o nolenti, a fare dell'arte. E tutto ciò avverrà non perchè manchi ingegno e lena e fervore al filosofo o al poeta, al pensatore ed all'artista, al cittadino e al costruttore di idee; ma perchè gli uni o gli altri o tutti quanti insieme eserciteranno costantemente la loro attività entro un cerchio chiuso di pensieri e d'immagini, perchè la loro vita non coinciderà in nessun punto con la vita di tutti gli altri uomini che popolano il mondo.

Quest'atteggiamento fondamentale dello spirito di Giovanni Papini non include di per se stesso nè una superiorità nè una inferiorità rispetto agli altri spiriti. Così nemmeno le sue opere si possono giudicare buone o cattive sol per essere vicine o distanti dai consueti modi di vedere, di sentire, di pensare.

Il *Tragico quotidiano* è un libro diverso da molti libri destinati per gli uomini; e sarà incomprensibile a tutte le maggioranze: alla maggioranza degli italiani come alla maggioranza dei borghesi, alla maggioranza dei filosofi come a quella dei letterati. Ed in ciò non v'è lode come non v'è biasimo.

Il Papini dunque non vive dentro al suo libro la vita dei suoi contemporanei o dei suoi connazionali; nè vive la vita d'altri tempi e d'altri uomini. Vive una vita che non ha riscontro nella vita: vive una sua vita immaginaria di pensiero e d'idee, vive una vita — non paia grottesca l'espressione — puramente cerebrale e filosofica.

Egli impersona queste sue idee nei personaggi cerebralisti per eccellenza che le opere e le leggende ci tramandarono: Amleto e don Giovanni, l'Ebreo errante e il Demonio, il Gentiluomo malato e poi, non meno fantastico anche se non leggendario affatto, se stesso, perchè nel *Tragico quotidiano* l'autore vi proietta la sua medesima ombra, fornita d'occhi, di volto, di desiderii e di raziocinii simili in tutto ai suoi, e che egli sta a contemplare come un fenomeno di sdoppiamento avesse separato e bipartito la sua persona.

Dalle conversazioni di tutti questi personaggi, noi apprendiamo che nel mondo non si può acquistare un possesso che sia veramente *nostro*, ed è vano ricercarlo; non si può acquistare una scienza che sia *vera*, ed è vano intraprenderlo; non si può conquistare un amore che sia *l'amore*, ed è vano desiderarlo; non si può raggiungere una libertà che sia veramente *libera*, ed è rendersi sempre più schiavi e soggetti far lega con gli altri uomini per effettuarne l'avvento; non si può neppure progredire secondo un vero *progresso*, perchè il progresso è soltanto uno specchio fuggevole, grato alla ingenuità degli uomini i quali vi credono più ciechi delle allodole, ma in realtà tale che rappresenta invece il loro graduale avvilitamento, il loro impoverimento, la loro crescente servitù, la loro vieppiù incalzante senilità.

Non a caso ho ricordato poco sopra il capolavoro di Gustavo Flaubert; il *Tragico quotidiano* sembra giungere alle stesse conclusioni di *Bouvard et Pécuchet*. La vita umana e le umane conoscenze non sono che errori ed infelicità: unico rifugio è l'immaginazione ed il sogno, unico rimpianto è che non possa esistere nella realtà della vita quello che effettivamente non esiste, quello che non fu e non sarà.

Ma nell'opera flaubertiana ogni scienza ed ogni filosofia si converte meravigliosamente in istato d'animo dei vari personaggi: mentre nel libro di Giovanni Papini la riflessione, il raziocinio, la trama delle idee soverchiano ed opprimono ciò che v'è di originalmente fantastico. In altre parole, la filosofia — ed usiamo questa parola nel suo più esteso significato — non è incastrata e subordinata dentro le maglie dell'arte come lo è in tutti i capolavori di grande fantasia interiore. Fu già detto che il *Tragico quotidiano* non è opera filosofica e non è opera d'arte; non è pensiero e non è poesia.

C'è del vero in quest'osservazione, e ci dispiace. Noi ameremmo anzi che la letteratura nostra si facesse un po' più letteratura di pensiero; noi vorremmo che l'arte italiana contemplasse di più il mondo interiore e magari un po' meno quello esterno. La crisi di un'anima sulla quale piomba come un disastro una convinzione filosofica annulla in lei ciò che prima esisteva di certo, di sicuro, di evidente, vale bene ai nostri occhi la rappresentazione d'un uragano sul mare o d'una selva battuta dalle raffiche in furia. La letteratura straniera è, in questo, straordinariamente più profonda e più ricca della nostra. E nessuno potrà, credo, asserire con artificiosa retorica che cotesta qualità di cui parlo sia inadatta al temperamento della nostra

arte, perchè un esempio solo li confuterebbe tutti. E l'esempio non potrebbe esser maggiore, perchè viene da Dante.

Alla letteratura di pensiero sovrasta però un terribile periglio, e molto difficile, pare, a schivar con fortuna: l'assimilare il pensiero all'immagine, il fondere, cioè, il pensiero dentro l'immagine, farne una sola creazione ed una inseparabile unità. Altrimenti, se l'opera d'arte non assimila l'idea con tale pienezza e con sì armonica forza d'assorbimento, l'opera ci apparirà come un incolore racconto che ha la pretesa di dimostrarci teorie o come una astratta teoria malamente esemplificata con un racconto che le è estraneo.

Il *Tragico quotidiano* non ha assorbite — a parer mio — le sue idee nei suoi fantasmi con quella robustezza e con quella potenza d'afflato che evita qualunque dissidio. Il confitto estetico fra l'arte e la filosofia è ancora evidente. Ciò non toglie che questo libro del nostro nemico ed amico Giovanni Papini sia un notevole e audace ed insolito tentativo di quella letteratura fantastica, d'atteggiamento riflessivo, di sapore filosofico, di contenuto intimo, che ho cercato brevemente di lumeggiare fin qui.

MAFFIO MAFFIL.





IL RAGNO

Poi che la ultima nota
via dileguò ne la sera
verso una speranza ignota,
tornò eguale la tastiera.

Prima sciacquavano l'onde
contro una scala di marmi
politi, fiorian le sponde
di rose e l'aria di carmi;

prima era tutto un immenso
dômo d'oro splendente,
dove fra nubi d'incenso
si officiava al Sol nascente:

or, poi che l'ultimo lagno
vani del cembalo bello,
tutto disparve, e un ragno
solo abita il mio cervello.

F. V. RATTI.



Spiriti e forme della scultura italiana nel secolo decimoquarto

Quel vivace contrasto di tendenze e di forme d'arte e di vita, offertoci, più che da ogni altro secolo, dal decimoquarto italiano, è forse concretato e materiato con più salda evidenza nella scultura, ove di contro alle limpide e serene visioni di Niccola e Giovanni e dei loro seguaci, gli elementi decorativi conservano ancora quell'atteggiamento strano e fantastico, quello spirito pauroso ed enigmatico, che animarono le concezioni del medioevo.

I leoni che sui dorsi robusti ci recan dinanzi, come in un trionfo, i pulpiti meravigliosi, gloria della scuola toscana, non son forse della schiatta di quelli che si distesero pensosi nel loro segreto — nuove sfingi cristiane — dinanzi ai portali delle chiese romaniche, o si aggropparono dolorosamente sotto le pile dell'acqua santa, quasi in lotta disperata con invisibili démoni? In loro, che recano in alto le visioni dell'arte rinnovellata, è ancora lo strazio di quei corpi che si slanciaron nel vuoto dalle guglie delle cattedrali, perseguitando col ruggito o col latrato nemici impalpabili; e attorno a loro dai capitelli ghignano o sorridono ancora faccie di sogno, e dalle chiavi delle volte e dagli architravi occhieggiano come da un mondo lontano. E l'aquila trionfa ancora dall'alto dei pergami sorreggendo il sacro libro con l'ali spiegate, e nel suo atteggiamento superbo — come nella visione dantesca — sembra quasi far dimenticare il simbolo apocalittico per rimaner segno dell'imperial potenza quale l'immaginarono e la sentirono gli uomini del medio evo.

Questo contrasto dovette ispirar l'opera di Adolfo Venturi allorché egli ideava e pensava il suo quarto volume della Storia dell'Arte Italiana, opera che nella nuova vita della patria nostra è non piccolo indice dell'energia infaticabile di uno scrittore, e della volontà sicura di un editore. (1)

Così dal libro magnifico, accanto al ricordo dei secoli cupi, ci balzan dinanzi le concezioni del classicismo rinnovellato, ora innestantesi ed adattantesi alle forme preesistenti, come nei lunghi fregi — festa ed orgia di frutta e di foglie — ove i putti tripudianti in bacchiche movenze o scherzanti con animali molteplici, han fugato l'innunerevole folla dei demoni e degli gnomi malevoli; ora trionfante nell'atteggiamento matronale delle Vergini dei Pisano, o nei bassorilievi della fonte di Perugia — ove però la misera concezione dell'Ercole troppo contrasta con la grandezza della tradizione; ora fuso mirabilmente con la nuova concezione e visione delle cose, nelle formelle della porta che Andrea dette al nostro Battistero, o nelle sculture avvolgenti la torre di Giotto come un sottil monile di gemme istoriate, tra le quali signoreggia la gloria dell'aratura, degna, nella classica semplicità della composizione, di figurar nell'omerico scudo del figlio di Peleo, e più vicina forse e più simile alla finzione dell'aedo di quel che non fossero i bronzi sbalzati dagli artefici mediterranei che quei versi ispirarono.



Ma un nuovo sentimento di umanità e gentilezza, che sembra muover dalle squisite armonie del dolce stil nuovo o dalle tenere strofe delle laude divote, già si diffonde pel marmo e la pietra: e mentre più dolce è il sorriso della Vergine al fanciullo divino, e l'annunziatore più si piega dinanzi all'Eletta in atteggiamento di timido ma affettuoso rispetto, e più vivace e sereno è il volto dei putti e degli angeli, un senso di quiete infinita alita d'intorno alle tombe, e la pace vi signoreggia al di là delle cortine tacitamente sollevate dalle creature celesti, ravvolte nell'ampie tuniche — che non hanno un fruscio — e in attitudine di chi prega al silenzio; e là entro, nell'ombra, le virtù vigili custodiscono il dormente, le mani incrociate sul petto, gli occhi chiusi in un sogno di quiete.

Così riposano i Vescovi, e sembrano dover riposare in eterno, nei lor

(1) A. VENTURI — *Storia dell'arte Italiana IV. — La scultura del Trecento e le sue origini.* — Ulrico Hoepli editore, Milano 1905 - pp. XXXII - 970, con 802 ill.

monumenti; così trovan quiete dal tumultuar della vita i re aragonesi in Santa Chiara di Napoli, ove Roberto ha forse raggiunto la pace desiderata tra il bel coro delle sette donne che lo guardan silenti.

Ma come tra gli studi sereni e il verseggiar dei poeti divampavan le ire, e l'accorto negoziar del mercante, o l'arguto raziocinare del cittadino nei pubblici consessi e nei consigli del governo, cedevano alla violenza ed alla forza, e il mercante e il parlatore ponevan mano alla spada ed infuriavan nella mischia tra l'urlo della folla e il fluttuar delle schiere — quasi che nella discordia e nel tumulto rinascesse in loro l'animo dei fieri antenati cui la vigilia d'armi era riposo — così a quel sentimento di umana gentilezza si opponeva la sete della pugna: e Can Grande e i due Mastini e Can Signoro si levaron dall'alto delle loro tombe presso a Santa Maria di Verona, chiusi nelle armature, dritti negli arcioni dei cavalli parati a battaglia; e forse in una notte tempestosa ad un solitario sembrò che i Signori balzassero giù coi destrieri dagli alti pinnacoli a racquistare il dominio, levando le immobili spade, arrestando le aste, e che allo scalpitare sonoro si destassero schiere innumerevoli e si dileguassero nell'ombra oltre Porta Borsari.



Frattanto, come frutice trapiantato in vigoroso terreno, rampollava dal nuovo volgare la trecentesca novella, e la leggenda medievale si atteggiava a nuove forme attingendo da quello vivace freschezza; attorno alle urne sacre ripeterono i marmi le gesta pietose del martire e narraron la ferocia del supplizio cruento; pei funebri monumenti cantaron le imprese di prelati e guerrieri, parlaron della vita d'ogni giorno. E con la vita si tornò a celebrar la natura che Santo Francesco si era fatta sorella; gli arbusti e le fronde, i fiori e i frutti perdettero le forme rigide ove li avevan costretti gli artefici, adattandoli all'ornamento; dai marmi che racchiusero la porta maggiore del Duomo di Orvieto, come da una terra di una feracità meravigliosa, balzarono nel pieno rigoglio gli alberi del Paradiso, e la vite dai grappoli rigonfi e dai pampini ampi si avvolse lentamente attorno ai misteri della Genesi e sembrò significare la potenza selvaggia ed esuberante della natura di contro alla fragilità dei primi uomini, cui la pianta vietata offre le lusinghe dei pieni e freschissimi frutti; e ai quattro angoli bassi della mole che i mercanti fiorentini innalzarono a custodia della messe feconda, e vollero tempio pel tabernacolo di Andrea Orcagna, si levaron con

serena timidezza i frutti delle quattro stagioni: l'alloro, le spighe, la vite e l'olivo, che nella loro fragilità sembrano ancora sorreggere senza sforzo e per magico potere l'edificio meraviglioso.

Così per la scultura del secolo decimoquarto si ripercosse un'eco delle età trascorse e palpitò un fremito di nuova vita; signoreggiò la tradizione dei secoli dinanzi all'avvenire, e il Medio Evo visse ancora di contro agli splendori del Rinascimento.

Però nel cozzo e nell'urto di due visioni diverse, e forse contrarie, di vita e di arte non vi fu un vinto ed un vincitore, ma un vincitore soltanto, perocchè le forme trionfatrici avevano avuto la loro preparazione necessaria nel tempo anteriore, e solo allora cadde e scomparve ciò che non possedeva carattere di eterna bellezza.

NELLO TARCHIANI.





APOLLO

I.

*Era in esiglio: pasturava armenti;
Uomo, ma dio; tenea l'arco e la cetra.
Aveva ucciso i mostri ed i serpenti
Coi dardi acuti de la sua faretra.*

*Egli era savio: coi vivi occhi intenti,
Col guardo che l'oscura ombra penètra,
Il destino futuro de le genti
Vede, tranquillo, balenar ne l'etra.*

*Egli cantava: su le corde tese
Correan le belle mani agili e sciolte;
Frema la cetra come anima viva.*

*Egli cantava su la fresca riva
Del fiume, mentre uscite da le folte
Selve le fiere udivano sospese.*

II.

*Vide la Ninfa che l'odiava: chiome
D'oro balzanti su le bianche spalle;
Tunica breve, piede agile, come
Di fuggitive giovani cavalle.*

— O padre, che mi desti il dolce nome,
E l'onda fresca ed il silvestre calle,
Ancor giammai queste mie membra dome! —
Chiedea la Ninfa e fuggia per la valle.

Il dio la vide e la chiamò: — T'arresta,
O bella Ninfa da le chiome d'oro!
Non son bifolco, non pastor di questa

Contrada; ma di Giove sono figlio!
Perchè uccisi i Ciclopi, qui lavoro
Come un mortale dal cielo in esiglio. —



III.

Fugge la Ninfa come aereo strale
E non ode la voce nè i lamenti.
Le rapiscono a gara il manto i venti,
Le disegnano il bel corpo mortale.

Il dio la segue: il desiderio l'ale
Gli mette; corre per gli avvolgimenti
Del bosco; già, già i crini d'or sfuggenti
Ne l'aria giunge con la man fatale.

A la misera alfin manca la forza
Presso la riva del Penéo: le braccia
Stendonsi in alto, e si fan rami e fronde.

Palpita a pena il sen sotto la scorza
Dura del legno che lo cinge e impaccia:
Toccano i piedi, ah! non più piedi!, l'onde.

IV.

*Così sfuggiva a le insidie del Nume
Dafne, la Ninfa da le chiome d'oro;
Così, mutata in un vivace alloro,
Cadde e risorse sul paterno fiume.*

*E disse il vinto: — Fuor d'ogni costume
Nemica fosti; ed io pur t'amo e onoro!
O fronda verde, nel verso sonoro
Vivi, d'ogni arte e d'ogni gloria lume! —*

*Sì disse Apollo; e lasciava pensoso
I mesti luoghi con la cetra e l'arco,
Volgendo ne la mente alta ventura.*

*Discese lento per cammin selvoso,
Si dischiuse tra rupi orride il varco,
E giunse ad Illo, e fabbricò le mura.*

G. A. FABRIS.





Le "PROSE SCELTE", di Gabriele d'Annunzio.

« I giovani studiosi potranno qui considerare con agio la diversità degli strumenti e dei mezzi, per cui il maestro elaborò le tante rappresentazioni comprese tra la guerra degl'Idolatri e il ritorno vespertino lungo la Brenta accompagnato dal sufollo del bardotto e dalle peste sorde dei cavalli grigi ». Così avvertono al lettore gli editori delle « *Prose scelte* ». E non inopportuno mi sembra questo richiamo ai giovani verso la cura minuziosa dello strumento della loro arte; già chè se oggi o almeno fino ad ieri pittori e scultori si mostravan paghi e fiduciosi d'aver raggiunto il culmine, quando componendo un quadro o una statua avesser dato prova di una loro agile e stravagante perizia « *tecnica* », i giovani scrittori nella caccia ansiosa alle immagini e immaginazioni vampanti e di gran volo, poco si curano d'acquistare e impadronirsi della materia che dovranno adoperare nelle loro espressioni. Talun malignante potrebbe dire che una ispirazione costa poco, quando per sentirne il tocco fulmineo in pieno cervello basta aprire un libro altrui; mentre lo studio e l'apprendimento profondo della lingua vuole una lenta e insistente e dura fatica, perfusa tutta di un sottil tedio, se qua e là venata di una vivida gioia. E così insieme colle ispirazioni essi trovan più comodo assumere dalle pagine di scrittori illustri contemporanei un vocabolario che è dovizioso certo e purissimo, ma che per necessità (ciascuno scrittore per vario che sia aggirandosi in un determinato campo di idee e rappresentazioni) non è tutto il vocabolario italiano; ed una inclinazione a congegnare idee e periodi secondo un ritmo, che generato per forza spontanea dalle pulsazioni di un altro ingegno, in essi, consapevoli o no, è maschera e natura posticcia. Per tal causa oggi alcune serie di parole affini sono in massimo onore anche presso gli articolisti di finanze e i corrispondenti da Montecitorio, e nessuno dei nuovi scrittori mostra ancora d'aver sigillato il proprio stile di una impronta singolare.

È necessario dunque che noi giovani venuti in tempi nei quali sono fioriti Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio, maestri ottimi, massimi, tre dei nove o dieci grandissimi autori che abbia avuto la letteratura italiana dal di che è sorta ad oggi, ai quali per la loro stessa grandezza è facilissimo asservirsi irrimediabilmente, da essi sopra tutto impariamo una virtù che non è la loro minore: esser noi e non altri: piccoli o grandi non importa, ma solo noi. È necessario che dopo averli considerati come coloro che ci hanno dato il primo e il miglior nutrimento, come coloro per i quali saremo, se mai saremo, qualcosa e qualcuno, ci abituiamo a considerarli un poco a causa della nostra debolezza, e forse ingenuità e forse naturale all'età, come nostri nemici: i quali ci si sovrapporrebbero e ci distruggerebbero se non fossimo pronti al riparo. È necessario risalire con loro di là da loro, rinforzarsi d'altri nutrimenti i più varii e i più sani; onde tra tutti la natura nostra spontaneamente assimili quelli che più le si confanno e possa, quando che sia e come che sia, dimostrare e far valere una energia libera e propria.

Ora nessun, certo, dubita che sarà possibile ottenere tale indipendenza, solo per quel tanto di nuovo e d'originale che taluno di noi riuscirà a palesare nell'intuizione della vita e dell'uomo. Così è certo: e a conseguir ciò nulla è in nostra volontà e potere, se non forse l'alimentare il sospingere e il raffrenare lo spirito nostro dietro la guida dubbia e ondeggiante dell'oscuro istinto; poi attendere i frutti che verranno. Ma nell'attesa e nella inconsapevolezza di quel che saremo e potremo bisogna approntar la materia necessaria al nostro lavoro futuro, per quanto si può abbondante, variata, salda, depurata; a ciò che l'idea nuova sorgente, senza sforzi d'inani ricerche pericolose, subito, nel momento stesso della sua prima vibrazione immedesimandosi e facendo tutt'uno col segno espressivo che la deve render tangibile, quasi, al nostro spirito umano riesca a comporsi un organismo vitale, e non invece si disperda miseramente.

Ora per quanto l'idea è pieghevole agile sinuosa guizzante, per altrettanto è necessario abituarsi e farsi abili alla flessibilità alla rapidità alla destrezza agli scatti del linguaggio e del periodo. L'evidenza d'uno scorcio è talvolta opera della scaltrezza di una impensata aggettivazione. Un trapasso repentino da uno a un altro ordine d'idee si può render agevole anche al tardo lettore colla opportunità della particella congiuntiva. La semplicità della disposizione nelle parole alleggerisce e sveltisce talora un collegamento faticoso. Di piccole avvedutezze disinvoltate e calzanti risulta spesso la grandezza di una scrittura. Che seguitino il pensiero e sgorgino dalle necessità sue, questo è necessario: e non sieno vacue sonorità e vistosi ornamenti. Se l'idea e l'immaginazione mancano o sono involute e indefinite, certo che niente vale a creare una pagina bella: ma quando l'idea o l'immagine c'è, e c'è netta e possente e di gran respiro a farla apparire nel suo valore nativo occorre tutta la virtù che è sopra accennata: o saremo dannati a vederla uscir dalle mani, diminuita squalcita a un di presso.

Onde io credo che fatta la massima preponderante parte alla abitudine e consuetudine del pensare, sia necessario anche *sciogliere la mano* alle difficoltà dello scrivere, così come alle difficoltà del disegnare usano pittori e scultori con lor schizzi studi bozzetti.

Se non che oggi occorre audacia a tale affermazione: che forse anche sembrerà a non pochi grettezza di retore canoro, di gramatico pedante.



Ma il pericolo è grande. Oggi riattata secondo l'insegnamento di un illustre filosofo napoletano è in onore la interpretazione tradizionale del detto di un antico rude negoziatore e romano disprezzator de' *graeculi*: « *Rem tene verba sequentur* » possiedi il tuo argomento e le parole ti verranno. Verità indiscussa certo, se non forse un poco inesattamente espressa, da poi che le parole non seguono, ma *sono* insieme all'idea o immagine. Ma il pericolo che accennavo è nella possibilità che, rinnovandosi la errata separazione di pensiero ed espressione sostanza e forma, si insinui ne' più il convincimento che le parole vengano da sè, quando l'idea c'è, come per miracolo senza che siano in precedenza conosciute e ricercate. Se nel nostro cervello una nuova idea si formi, cioè una relazione nuova tra idee o fatti preesistenti, certa che insieme ci sorgeranno i vocaboli necessari a concretarla; ma a questo patto, che le idee e i fatti preesistano, organati viventi resi forme reali di linguaggio in altrettante espressioni verbali. Ciò dice che il ricercare tali espressioni verbali, quando la nostra sia altra curiosità da quella del lessico-

grafo, porta l'acquisto di nuove cognizioni; le quali per minime e minute che sieno, amplieranno in noi la possibilità di nuove associazioni. E questo studio con questo intendimento appunto, affermava di aver lungamente proseguito Giosuè Carducci, quando nella prefazione al « *Libro delle prefazioni* » scrisse: « Il fatto è che a un tratto mi sorpresi innamorato dei trecentisti non perchè testi di lingua vecchia, ma perchè testimoni dell'uso vivo d'un popolo giovine forte libero quando aveva ingegno, fantasia, passione, e veracità e dignità come non ebbe più mai ».

Erro io credendo che un tal senso di quello che si usa mal chiamare e peggio intendere « studio della lingua » da pochi dei giovani sia oggi posseduto? Ho paura di no. Ed ho paura che qualche latinista tètone ci venga ad insegnare e molti scolari latini imparino che la interpretazione tradizionale dell'antico detto è falsa ed è a sostituire con altra più secondo grammatica: « *Rem tene verba sequuntur* » occupati dell'argomento: le parole vengon dopo. Con che molte cose si posson fare, arte letteraria no certo.



È dunque opportuno io dicevo l'incitamento che ci viene a « considerare con agio la diversità degli strumenti e dei mezzi » per cui un maestro insigne elaborò tante sue famose rappresentazioni.

Fin da prima Gabriele d'Annunzio avvertiva la insufficienza dei nostri scrittori ad adoperare per la espressione piena del loro pensiero la parola il modo esatto che pur ci sono; e accusava in loro la debolezza delle frasi mencie flaccide inerti ne' cui blandi giri essi eran costretti per impotenza a rifugiarsi. « Ora leggo i dizionari (aveva già scritto il Carducci con la sua impetuosa comicità combattiva) ora leggo i dizionari. E credo che i manzoniani ridurrebbero l'Italia ad armeggiare nella prosa con cinquecento vocaboli e uno stile, a quel modo che i cinesi mangiano il riso con uno stecchino. »

Chi in Italia più « *manzoniani* » dei romanzieri e novellatori? E il d'Annunzio osservava: « La massima parte dei nostri narratori e descrittori non adopera ai suoi bisogni se non poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma che qualcuno anche osa accusare di povertà e quasi di goffaggine. Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, di origine impura, trascoloriti, deformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse ed opposte. »

Così egli palesandolo negli altri riconosceva il difetto e s'accingeva ad evitarlo. La via gli era indicata dall'opera del grande predecessore. Da tutti i secoli insigni della nostra letteratura raccogliere testimonianze pure e vigorose di lingua; in tutti gli scrittori di una qualche dignità e non volgari, intender l'orecchio alle nobili armonie che le loro parole composero, esprimendo un pensiero che illuminò secoli di storia o un'immagine che splende anche oggi ai cuor nostri; in sè vigilare l'idea che nasce lentamente, cogliere il sentimento che erompe d'un tratto. Errò egli veramente, come dichiarava necessario agli scrittori suoi compagni, per i Giardini di Consolazione e si mirò negli Specchi di Croce: s'arricchì di nuovi germi, ne ritrasse una maggiore lucidità alla coscienza.

Il numero di vocaboli che egli ha fatto ritornare in onore è grande. Molte volte insieme con il vocabolo egli ha in realtà resuscitata la cosa: molte altre egli ha scoperto esistente già la parola atta a designare d'un sol tratto, egregiamente, ciò che innanzi lui

ci affaticavamo a rappresentare per via di locuzioni approssimative e inefficaci. E il merito suo non è di averle materialmente conosciute e adoperate. Ogni Fanfani le aveva catalogate, qualche Ranalli le aveva imbrancate ne' suoi scritti con le altre più usuali: ma esse avevano ancora suono arcigno e il lettore corrugava le ciglia, come un selvaggio che venga tra noi fa la ghigna dura e i passanti gli sostano innanzi di meraviglia pensierosa. Il D'Annunzio invece le ha restituite nel loro pieno valore e colore, le ha intonate alle altre correntemente; sì che a noi sembra di averle sempre udite sulla bocca di ognuno, quasi ci ricordiamo d'averle noi stessi ieri pronunciate. Ciò vuol dire che egli ci ha fatto conoscere nuove cose o le vecchie ci ha mostrate in altro aspetto: nei due casi egualmente ci ha insegnato quel che non sapevamo.

Le parole una volta così entrate in suo dominio non gli escon più di possessione: ad ogni ricorso di immagine equivalente riappaiono sicure e spontanee; ogni pulsazione simile di pensiero le riconduce seco infallibilmente, come sul fiotto dell'onda alla spiaggia galleggiano e son tratte le prede del mare. Ogni parola per lui, come per ogni artefice vero, è un organismo dotato di aspetto efficacia inclinazione sue particolari: e non si confonde con altri; i sinonimi non esistono. In ogni istante successivo del suo lavoro di scrittura gli occorre scoprire ed estrarre dall'anima e dal linguaggio successivamente il vocabolo necessario, quello e non altro: e in tal virtù, che è virtù di fatica di ostinazione di combattimento, egli stesso si riconosceva l'eguale d'uno che la possedette tutta e intera, quando scrisse: « I quattro volumi dell'Epistolario di Gustavo Flaubert sono pieni dei gemiti e dei ruggiti che strappava il travaglio a quel pertinace schiavo sublime. » Da ciò deriva quella meravigliosa esattitudine verbale che in ogni sua pagina ci stupisce; ogni parola che egli adopera è la parola necessaria, quella e non altra: e il lettore riceve in pieno cervello l'urto o la blandizie dell'immagine, come per un affronto risoluto.

Eccone un esempio, significativo. Egli per tre volte a grande distanza di tempo ha avuta una stessa sensazione visiva, quella dei visceri che fuoriescono per la rottura dell'involucro corporeo: e la stessa parola ineluttabilmente a quel punto gli soccorre, perchè quella sola per lui ha valore di rappresentazione esatta. Negli « Idolatri » narrando della morte di Giacobbe scrive: « Inviperiti da quella feroce tenacità di vita, tre, quattro, cinque bifolchi insieme gli diedero a furia nel ventre d'onde le viscere *sgorgarono* ». Anni molti passano, ed ecco che ne « La morte del Cervo » leggiamo:

Udì lo schianto stridulo dell'osso
Infranto aperto sino alla mascella.
Fumide qui dal cranio le cervella
sgorgarono commiste al sangue rosso.

E ancora su la fine de « La vita di Cola di Rienzo »: « Nudo era, di pelle come femmina bianco dove sangue non l'arrossava; e, al modo dei búfoli in beccheria, dalla sfiorata grassezza le interiora ancor fumide *sgorgavano* mal ricoperte dalla rete lacera. »

Questo triplice riapparire del verbo medesimo non è forse un indizio formidabile? E da esso emana la massima bellezza della figurazione: chè ne ritraiamo un leggero ribrezzo come dalla reale sensazione tattile di quella materia viscida e molle quasi liquido pingue, che cola in silenzio, con la lentezza, al modo sdruciolevole di un olio grasso.

La parola come fu ritrovata fu fermata, e rimase: dopo una accurata ricerca tra tutte, essa fu eletta, e divenne immutabile.

In verità questo vocabolo « elezione » è caro al D'Annunzio per significare con qual sentimento egli adoperi il materiale della sua lingua. È di un suo libro di versi questa frase « eleggere le gemmate parole in su le carte »: la quale mi sembra esprimere perfettamente la sensazione che ogni artefice grande deve avere dal suo lavoro, quando gli è uscito perfetto dall'affaticarsi che vi ha fatto intorno. Se non che da alcuni fu interpretata malamente. Vi si scorre confessato un desiderio e un proponimento di preziosità. Si credette che per *parole elette e gemmate* egli intendesse parole rare nell'uso dei più, nobili, quasi, e lontane dal contatto con la folla; parole di suono inusitato, leziose, e di-

stanti da quelle che il volgo adopera, di quanto uno smeraldo è distante da un ciottolo.

Certo invece egli non intendeva stabilire una grottesca gerarchia di nobiltà tra le parole, ben sapendo che tutte sòno esse eguali, nella volgarità e nella dignità, nella fiacchezza e nella purezza: nel dizionario materia inerte che può nulla, somma di vita che tutto può nelle pagine dello scrittore. Il quale, per una sua virtù di miracolo, sa d'ogni scheggia di pietra farsi una gemma.

Bene egli questo si proponeva e voleva: d'ogni scheggia di pietra farsi una gemma per il suo tesoro. Ogni parola, che considerata in sè è materia neutra e grigia, arricchire di significati far sonare di armonie, di quante fosse capace, così ch'è divenisse la espressione perfetta che non passa tra uomini e cose che passano.

« Muor Giove e l'inno del Poeta resta »

Ogni parola, che di per sè è nel dominio di tutti e soggiacente a tutte le manomissioni, avvalorare per la postura nella frase, per la concordanza con l'altre che hanno insieme, per l'accentuazione che la grava novamente, di tanto che essa divenisse proprietà sua intangibile, e apparisse sua tanto che nessuno mai potesse pensare di cancellare il marchio indelebile con cui egli l'aveva segnata; da poi che saviamente l'antico aveva avvertito: È più facile strappar la clava ad Ercole che non un verso ad Omero.

In tal modo veramente le sue parole diventavano preziose di durezza e di fulgori, ammagliate nei solidi fermagli delle sue frasi, come gemme insigni. E nella furia del lavoro talora egli ha foggiate anche parole nuove. All'artefice grande talvolta è data questa gioia: accogliere in sè un po' della forza immensurabile e oscura, vera forza naturale, onde ne' principii scaturì la lingua della sua gente, e generare con ispontaneità vocaboli secondo le leggi eterne che regolano l'idioma nativo. Per quale impulso di energia interiore sbocciò nella mente di Alessandro Manzoni la parola « *acconzaglia* »? Certo nel suo cervello battè il pensiero secondo un antico ritmo della razza, e nacque la nuova espressione: il popolo la riconobbe per sua da secoli; e quando un dotto filologo ce la palesò di origine recente, la nostra meraviglia fu grande. Così il Carducci per qualificare comicamente un suo avversario dotto di cose leopardiane derivò dal nome del poeta, che è nome d'animale, un sostantivo composto al modo di *buaggine asinaggine* e scrisse: dotto in *leopardaggine*. E la parola riuscì ai suoi fini mirabili. Con tale libera potenza, che s'accompagna solo alla maestria somma, il D'Annunzio ha foggiate talvolta alcuni nuovi vocaboli su tutti gli aggettivi: poichè la sua acutezza nel scoprire modi qualità condizioni degli uomini e delle cose, gli richiede una abbondanza correlativa di espressioni attributive; e a tutte le sue sottili indagini che si risolvono spesso in finezze e sfumature, non sopperendo il vocabolario ch'egli possiede, egli è costretto a battere e coniare nuovamente il suo linguaggio: aggiuntando e fondendo suffissi a radici, fino a quel punto disgiunte; svolgendo in nuova terminazione la compagine di una parola usuale, e così avvalorando e fermando con chiarezza una leggera variazione di significato che già quella parola comportava in sè.

E le nuove e rinnovate, vanno nel giro dei suoi periodi in cadenza, egualmente misurate, con nobiltà concorde.



Poichè il D'Annunzio è un costruttore molte volte perfetto. Egli sa l'arte di fare assurgere all'altezza necessaria, l'idea madre, l'immagine centrale, che han generata la struttura di una data pagina. E d'un segno singolare egli la fa preclara cosicchè il let-

tore d'un subito la riconosce per quella che regna sul passo. Talvolta egli dispone la sua costruzione circolarmente e concentricamente: e a mano a mano dall'esterno all'interno la sua prosa si inalta e si restringe; fin quasi a formare un cono rilucente il cui vertice scintilla. Si legga a p. 104 del volume « *Roma nevosa* », e si guardi alla rappresentazione della piazza del Quirinale e della città sottoposta. Egli descrive il palazzo del Re, la Consulta, i Dioscuri con la fontana e l'obelisco; indi il suo sguardo si spinge più lontano su Roma silenziosa, sfiora tutte le guglie e le torri che si inselvano tra il Monte Mario e il Gianicolo, tocca e sosta per un attimo sulla cupola metallica di S. Pietro. Poi quando il ciclo della veduta e dell'immagine è conchiuso, torna d'un tratto al gruppo monumentale della piazza che ci era passato innanzi d'uno stesso colore col resto e subitamente l'inalta e lo fa signoreggiare. « E i due giovini Eroi cignigeni, bellissimi in quell'immenso candore come in una apoteosi della loro origine, parevano gli immortali Genii di Roma vigilanti sul sonno della città sacra ». Talvolta egli accelera il movimento della sua prosa e la fa sorgere e aggrandire a poco a poco, poi l'arresta d'improvviso; e la riabbassa fino al punto iniziale, per risalire e ricalare di nuovo, a simiglianza di un paese rupestre in cui le alte cime sono interrotte da valli profonde. Così si profila ai miei occhi la linea interna che sostiene e guida la narrazione del ritorno vespertino lungo la Brenta.

Ad ottenere simile solidità e audacia di costruzioni, si richiede una compattezza bronzea di scrittura. In verità egli non ama le frasi allentate nei congiungimenti, ragnate come una cattiva stoffa, ma le vuole tessute e conserte strettamente come un viluppo d'edera o una pergola folta d'onde pendano grappoli e corimbi. Egli non lascia mai disperdere la vibrazione che raggia da una parola, ma la raccoglie e la continua nell'altra, la amplia la trasmuta la fa serpeggiare ovunque; la attenua l'aduna: ne deriva alla sua prosa un calor contenuto che più o meno s'accende, come fuoco in alabastro più o meno trasparente per il diverso spessore dell'involucro.

A raggiungere questa meta di tutto egli profitto e tutto gli fu utile. Egli sorvegliò con acutezza e minutamente il salir dell'idea e il suo incremento e il suo trasformarsi su per gli avvolgimenti dei periodi negli scrittori magistrali; e con eguale accorgimento nelle altre arti conobbe ed estrasse qualche sostanza elementare che gli parve giovevole alla sua arte sorella. Dalla musica egli derivò al suo stile alcune qualità dinamiche, talvolta impetuose: si legga l'interpretazione letteraria che egli ha fatto di *Tristano e Isotta*, nel Trionfo della Morte. La descrizione delle innumerevoli apparenze del fuoco multicolore, con cui si conchiude la prima parte del suo ultimo romanzo, ha la potenza prospettica di qualche antica pittura di pompe festive. Egli si è arricchito di ogni procedimento che gli sembrasse aggiungere alla rapidità e intensità delle sue figurazioni: e pur nonostante il suo stile riman sempre letterario ed evita svenevolezze e virtuosità, in quanto derivino da sforzo di imitazione. Alcune in verità ve ne sono, e non scarse nè poco appariscenti; ma a me sembra derivino piuttosto da necessità del suo naturale, e come tali non paiono volgari atteggiamenti di stile. Comunque egli nel processo della rappresentazione non si limita mai per impotenza o fiacchezza all'esteriore apparenza delle cose ma tenta penetrarne ed esprimerne tutta la essenza intima. Se egli riproduca dei suoni non si adagia e impelaga in una facile armonia imitativa, che troppo spesso è disarmonia vaga ed incolore e uguale sempre. Se egli si sforzi dedurre alla sua opera la durezza del bronzo, non arrota gli orecchi al lettore con percussioni zótiche di accenti o stridori ferrigni di sillabe; ma la compattezza, la coesione, la esattitudine delle sue parole emulano, per sola virtù di forza interna quelle del « metallo che il gran foco ha vinto ».

Abbimi alunno, Eleggo il tuo metallo
ad esemplare della mia parola
il flutto ignito nelle forme cola
o le riempe e non commette fallo.

Proprio così: non commette fallo, non lascia interstizi e fessure, aderisce combacia perfettamente; fa tutto un pezzo e la quartina riportata n'è prova salda. E così egli si

sforza di far sempre: ad ogni nuova apparazione fantastica che gli sorga dar movenza concorde al suo stile. E le più volte riesce. Procedimenti immutabili non si riuscirebbe dunque a fissarne esaminando i suoi scritti: o riducono a questo solo, che è l'unico degno di una grande arte: aiutarsi con tutti i mezzi che la propria capacità verbale consente, per rendere più che si può integro il movimento ideale che s'è formato dentro secondo la varietà nelle condizioni dei personaggi, nelle situazioni del paesaggio, nelle inclinazioni del pensiero. Di rado una pagina è simile nella sua struttura e fattura all'altra, benchè la loro origine comune appaia sempre manifestissimamente. Diversità nell'unità: è il mistero della bellezza nel Mondo.

Il critico non ha dunque da enunciare leggi valevoli per ogni caso: ma da esprimere, se può, la particolare ragion di bellezza d'ogni pagina. Valgano come esempio la novella « *L'Eroe* » e il capitolo del « *Fuoco* » in cui la Foscarina fugge disperando nella sua casa solitaria in faccia alla isola della Follia. Lo spasimo del corpo e dell'anima si manifestano in due pagine diverse tanto quanto diversa è la natura dell'uno e dell'altro: nell'*Eros*, gemella del « *Cerusco di Mare* » lo stile è lucido esatto tagliente da quanto il coltello dell'Ummalido. I personaggi parlano brevemente. I versetti del dialogo si aggruppano spesso senza didascalie, nettamente separati. Si descrivono alcuni atti esteriori semplici e frigidì ove la personalità dell'autore non pare. L'effetto n'è di rudezza aspra, di forza nudata come d'una sezione anatomica in cui nervi ossa lacerati appaiono scevri di pelle e di carne. E il ribrezzo rattenuto dalla impassibilità dello stile, è come il terrore muto, il sudor freddo il color bianco dei metalli.

Nel « Canto delle pazze » invece fa impeto il pieno modo descrittivo. Dopo la lettura della missiva di Donatella lo stile è sconvolto di furore e dolore come l'anima della Foscarina. Le frasi aumentano a poco a poco l'ampiezza del loro giro e del loro respiro. Presto accelerano il ritmo e raddoppiano l'ansimo. Vanno d'un passo sonoro: poi, corrono fuggono, urlano: finché in sulla fine concluditrice e serenatrice si distende maestosamente una nobile armonia esprimendo il coro delle smemorate e significando la conquista ultima della Bellezza che genera la pace.

Talora i suoi Amanti nella quiete mattinale o vespertina, quando tutto l'anno è aprile, s'inclinano vacui ed estranei sul lene fluir della vita e del tempo, come su una fiumana placida; si quietano il loro cuore in uno stupore di sogno, come il mare nello stupor della luce; e la loro memoria o il loro desiderio va ad una dolce delicatissima cosa lontana senza sonito che turbi, senza luore che abbagli, senza moto che agiti. Ed allora Gabriele d'Annunzio trova per corrispondente stilistico quasi sempre un dialoghetto a frasi di corta misura, d'una armonia appena percettibile, come un profumo che esali da una fiala svanita, come un suono che venga da un'altra stanza. Non sempre il legame logico è strettissimo; sembrano i due parlare tenuti da un torpore sebbene non pesante, udendo appena ciò che l'altro dice, rispondendo appena: e le frasi di breve contenenza si accoppiano candidamente a due a due, come fraticelli minori che meravigliano sul mondo nuovo. È un'aspirazione musicale che il D'Annunzio porta dentro di sé: io ne ricordo tre espressioni a mano a mano più complete e intere. Il dialogo tra Giorgio e Ippolita sulla loggia mattutina, quello tra Stelio e la Foscarina andando su l'erba della Villa Napoleonica quello tra Aligi e Mila sentendo essi di più in più gravare sulle labbra il peso del bacio peccaminoso.

Talvolta, nei momenti di aspettazione o di preparazione all'agire venturo, egli abbandona il suo personaggio e volge il lettore alle cose circostanti: egli osserva tutto ciò che è intorno con una semplicità compendiosa che dà rilievo robusto. Ciascuna frase si chiude in sé ed è separata dalla veniente con una pausa grave; si susseguono pacatamente, e richiedono nell'intonazione del lettore una cadenza stringata e lenta. Egli cinge onde sonore e d'immagini attorno il suo personaggio, che da ognuna di esse come da un sostegno acquista fermezza e validità. Il cerchio sempre più si restringe e si eleva a simiglianza dei gradini d'una base, sì che quando il lettore è ricondotto verso il personaggio questi appare come irrobustito e aggrandito sulla solidità di un plinto. Tale mezzo egli

adopera largamente, vario secondo la diversità della scena, e appena disegnato al momento in cui Giorgio Aurispa s'avvia verso la disperata casa della sorella triste, armonizzato come una sinfonia clamorosa nel discorso autunnale che Stelio Effrena pronunzia al cospetto della Regina nella sala del Consiglio Maggiore. Quest'ultima forma, trovata dal Flaubert nella famosa pagina dei Comizi in *Madame Bovary*, usata poi almeno una volta maestrevolmente dallo Zola in sulla fine di *Nanà*, ha potenza di sollevare la scena a grandiosità inusate. E nella pagina di Gabriele d'Annunzio il romorio delle voci e degli animi, lo spettacolo della folla innumere che ci giunge traverso la interrotta descrizione del fatto singolare, è solenne come il sonoro orizzonte marino che ci appaia da lungi per un valico fra due monti. Anche sembra assumere l'aspetto di una moderna incarnazione dell'antico coro Tragico.

Così ad ogni istante chi voglia farsi perito in questa sua arte letteraria può crescer la sua ricchezza di molte bravure. Bravure? E sì! E so d'un certo, il quale ha in questi giorni pubblicato un mirabile volume, che starebbe dubbio tra dire miracoli o ricette. Miracoli o ricette? E sì, forse! In ogni caso a noi non resta che imparare, sperando di toccare la cima.

LUIGI DAMI





L'atteggiamento degli imperialisti verso la Religione.

In un notevolissimo scritto su la *Nuova Antologia* (16 ottobre 1905) ALESSANDRO CHIAPPELLI prendendo in esame alcune moderne pubblicazioni di giovani, che sono ormai comunemente battezzate come imperialiste, discusse dell'atteggiamento assunto da loro verso la religione Cattolica. *Hermes*, per ciò che può riguardarlo delle parole di A. Chiappelli, indicherà due risposte contemporaneamente pubblicate nel *Mattino* di Napoli (n.º 355) e nell' *Idea Liberale* di Milano (n.º 50).

Sul *Mattino*, GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE dichiarava che « non vuol rispondere come oratore del gruppo, il quale, se esiste come vincolo di amicizie personali, non esiste come partito politico altro che nella immaginazione degli avversari. » Su l' *Idea liberale*, MARCELLO TADDEI disse di parlare « senza farsi paladino d'una schiera d'agili polemisti. » Ma l'uno e l'altro, con la concordia delle loro conclusioni, mostrano come le accuse di incertezza e di ambiguità rivolte dal Chiappelli al nuovo movimento giovanile non sanno colpire a fondo.

Il Chiappelli aveva chiesto: « qual'è l'attitudine di cotesto stuolo di giovani imperialisti di fronte alla religione? »

E il Borgese risponde:

« Il fatto è che gli espansionisti italiani pur riconoscendo la forza del cattolicesimo e paladineggiando qualche volta in favor suo, si tengono lontani dalla pratica e dal dogma, e, se l'amano, non l'amano per ispirito religioso, ma per calcolo politico. Si ammetta pure qualche riserva, che ciascheduno, potrà formulare *separatim*: io per esempio (e parlo in prima persona per modestia, non volendo assumere il gravoso carico di fare da portavoce al Forster, al Morasso, al Marroni, al Corradini, al Maffii ed a quegli altri vescovi *in partibus* della nuova fede nazionale, ciascuno dei quali ha fondato una nuova setta per uso suo personale) io credo d'aver oltrepassato già da parecchio tempo il mio quarto d'ora di cattolicesimo estetizzante, credo d'aver amato e d'amare il cattolicesimo non solo come forma di dominio temporale e come « resistente tessuto connettivo » delle compagini civili, ma anche per gran parte del suo patrimonio spirituale o magari per tutto purchè interpretato in quello che a me piace fra i centomila modi in cui si lascia interpretare dalle più disparate intelligenze il gotico mistero di questa dedalea religione. Il che non toglie che io ne sia rimasto alla porta e che abbia quasi rinunciato ad ogni ulteriore sforzo per procedere addentro e incorporarmi alla milizia attiva di Cristo.

Creda pure il Chiappelli: può bene chi non è nè credente nè osservante difendere e amare una religione senz'essere perciò falso di coscienza o debole di raziocinio.

I giovani imperialisti italiani potrebbero, per darsi il bel gusto della coerenza, assistere ogni domenica alla messa e incappucciarsi da frati per *épater les bourgeois*. Non sono piuttosto da lodarsi, se vivono francamente ed apertamente in un leale dissidio d'idee? Non sono da lodarsi, perchè hanno oltrepassato il cattolicesimo intellettualoide e decadente, riconoscendo nella religione una formidabile energia di vita meglio che un seducente apparato coreografico; e perchè disdegnano quel cattolicesimo di liquidazione, nel quale adagiaron con un bel gesto patetico le loro anime disfatte gli ultimi letterati francesi?

Se essi osassero varcare decisamente il Rubicone, confondendosi nel gregge dei devoti e tollerando il martirio del ridicolo, ch'è il più tristo e il più sterile fra i martirii, la loro opera di propaganda diverrebbe immediatamente inefficace. La loro parola suonerebbe come quella di un qualunque predicatore. Mentre chi mai può esattamente apprezzare la forza di persuasione che hanno parole di rispetto per la fede pronunciate da uomini senza fede, parole di ossequio per la tradizione dette da spiriti notoriamente spregiudicati e ribelli, esaltazioni di vecchie cose sulle labbra di gente avvezza a prevenire piuttosto che a seguire le mode più iridescenti di novità? chi può misurare l'eloquenza di una riabilitazione di Dio tentata dal diavolo? I giovani imperialisti hanno il pregio — questa volta è un pregio — d'essere uomini di studio e di pensiero meglio che d'azione, e conoscono tutte le trincee del campo nemico. Essi smascherano, come sanno e come possono, il positivismo; rivelano l'angustia mentale dei suoi sacerdoti, dimostrano che ci vuol tanta fede a credere nell'esistenza dell'etere quanta ce ne vuole a credere nella verginità di Maria; perseguitano col ridicolo quelli che perseguitano col ridicolo i fedeli alle religioni costituite; vantano la dignità mentale e morale di chi non dubita di Dio; difendono le cerimonie del culto. Un esempio di questa saggezza lo ha dato, or è qualche settimana, proprio *il Mattino* a proposito di un *can-can* per quell'infelice e due volte perseguitato martire di Sant'Espedito.

Orbene: tutto ciò serve, non foss'altro, a rincorare il pusillanime che si fa il segno della croce al buio per timore di ciò che ne direbbe il suo deputato trentatré, a sospingere sulla lor via quegli altri che dotati di una innata religiosità, la ostacolano in cento maniere e la rimandano all'anomia per non passare da poveri di spirito. Sia pure che questi giovani amano nel cattolicesimo l'energica tendenza al dominio meglio che le parole di mansuetudine; ma gli umili e i pazienti vengono attratti senz'altro nell'orbita della fede, e la nuova propaganda sarà utile ai volontari ed ai sorti. Nè si dica, come dice il Chiappelli, ch'essi giocano col cristianesimo a tocca e non tocca per avversione ai suoi principi di giustizia e di pace; giacchè non s'è mai detto che il cristianesimo abbia una sola volta fermato i principi sulla via della repressione o le nazioni robuste e vitali sulla via delle guerre e delle conquiste. »

E a riprova delle osservazioni del Borgese ecco le conclusioni dell'articolo di M. Taddei:

« Io ho intitolato *imperialismo e religione* queste mie note, perchè mi premeva di giungere ad una accusa di incertezza e forse d'incoerenza che il Chiappelli rivolge agli imperialisti, la quale potrebbe essere interpretata da malevoli come accusa di mala fede. Il Chiappelli nota che l'imperialismo non ha assunto un contegno ben chiaro di fronte al cattolicesimo. Mentre ammette che esso può amare il cattolicesimo come istituto sociale e continuatore delle tradizioni classiche, nota che la religione essendo « forza parificatrice e forma di simpatia e di alta idealità umana » contrasta ad ogni sentimento *imperialista* « alieno da ogni pietà per gli umili della vita. »

Ora io credo che il Chiappelli, se ha visto il tallone d'Achille, non ha saputo colpirlo. Gli scrittori imperialisti possono, è vero, simpatizzare con le forze conservatrici del cattolicesimo, senz'essere cattolici. Ma questo non è in essi debolezza. Essi riconoscono ch'è necessaria alla loro concezione dello stato e della vita civile un contenuto religioso e una morale religiosa: e possono assumere e difendere quella religione e quella morale che han vissuto nella storia dei secoli per una concezione politica e sociale simile alla loro. Poi che dal punto di vista sociale e politico essi devono considerare la funzione storica delle religioni, essi possono proclamare necessaria quella religione che esercita una funzione storica tale da appagare il loro desiderio. Ma, riconosciuta l'importanza e la necessità storica del cattolicesimo, non possono farsi egualmente difensori delle verità dogmatiche. Si può dedurre e indurre una necessità, ma non si induce una fede. La fede è il supremo atto di vita: e si può *sentire*, ma non si può pensarla. Fede è rivelazione. Nessun uomo può giungere quando vuole alla rivelazione. E, per quanto posso dir io, forse

non son pochi fra i giovani scrittori che han desiderato la rivelazione. Tanto è stato il desiderio, che alcuni sono giunti ad una interpretazione e ad una esaltazione estetica del dogma cattolico. Non so se alcuno sia giunto alla fede. Ma se nessuno v'è giunto, e tutti hanno la lealtà di non mostrare e di non ostentare un sentimento religioso cattolico che non hanno, non si può accusarli di non prender posizione di fronte al cattolicesimo.

Poi che la loro funzione e lo scopo della loro attività politica è storico, difendono, il valore storico e la efficacia morale del cattolicesimo. E nessuna lode e nessuna propaganda cattolica potrà forse riuscir più efficace di questa fatta da chi, volendo giungere al fine che il cattolicesimo raggiunge, non sa sostituire al cattolicesimo nessuna concezione che lo abbatta. »

Spettacolo e dramma.

Mio caro Marcello,

nel fascicolo X-XI di *Hermes* ti promisi di rispondere intorno alla vitale questione da te sollevata a proposito della poesia drammatica e della recitazione scenica. Eccomi pronto. « La rappresentazione della scena può essere anche per il dramma un episodio di trascurabile importanza. » Questa è la tua tesi. E l'hai sostenuta ultimamente con un'agilità dialettica e con un calore dimostrativo così facondi, che anche i più restii avranno dubitato se non fosse davvero il caso di passare armi e bagagli alla tua parte. Ed io non vorrei essere più restio dei restii di fronte all'acume delle tue snelle parole, se non fossi fermamente convinto che qualche volta la verità fa divorzio dall'eloquenza più sfolgorante e s'annida in dimostrazioni più semplici e molto meno adorne. Madonna Verità s'è tanto avvezza oramai a sentirsi aggiunger dalla gente l'appellativo di *nuda*, che talvolta finisce per crederselo necessario anche lei, e si mette allora a disprezzare i broccati, gli apparati e le gemme. E così fa ora.

Dire che la recitazione è un episodio esteriore del dramma, dal quale bisogna far sempre astrazione per godere o giudicare liberamente il dramma, equivale a dire che la recitazione è dannosa al dramma, poichè in arte tutto ciò che non è essenziale, costitutivo, *necessario*, è per forza di logica parassitario, quindi rovinoso ed ingombrante. Lo hai detto anche tu. Conclusione: la recitazione è contraria alla natura del dramma. L'episodio sarebbe dunque non un episodio, ma una cancrena interiore, ostile, pertinace, mortifera dell'opéra. Orbene: un episodio che distrugge l'opera non si può concepire esteticamente che come la negazione dell'opera. Ma l'opera d'arte tu non la neghi, anzi la presupponi. Dunque?

Dunque io dico che la recitazione fa parte integrante dell'intuizione di ciascun dramma. Può infatti un'artista qualunque, grande o mediocre, concepire una qualunque finzione drammatica, bella o mediocre, senza immaginarsela in atto davanti alle anime d'una moltitudine raccolta? No, non lo può. Ogni dramma contiene quel suo caratteristico ed incomunicabile afflato che è appunto la coscienza della moltitudine adunata. In altre parole, ogni dramma racchiude allo stato di sentimento generale la sua consapevolezza di spettacolo. Il drammaturgo X, si chiami Eschilo o Shakespeare o Racine o Molière o Dumas o d'Annunzio, nell'istante medesimo in cui crea i personaggi nella propria fantasia, li crea dal punto di vista di spettatore del suo spettacolo. Se no, farà dialoghi, ma non farà drammi. E tu stesso hai riconosciuto, là dove parli di Platone, che scrivere un dialogo non significa scrivere un dramma. Eppure se le cose stessero come tu hai dimostrato di credere, se cioè il dramma non avesse artisticamente nulla a che fare con la rap-

presentazione, ogni dialogo intessuto da personaggi ben concepiti ed espressi dovrebbe essere un bel dramma; anzi un dramma di primissimo ordine, perchè esso escluderebbe *a priori* la necessità della sua interpretazione scenica, quella necessità a punto che a te fa tanta paura.

Ma c'è di più. Ogni perfetta opera dell'arte drammatica contiene, oltre la immaginazione dei personaggi, un'intensificazione ideale d'ogni loro gesto, d'ogni loro sguardo, d'ogni loro sillaba. Il personaggio drammatico subisce come l'azione d'un prodigioso fenomeno mediante il quale si colorisce di luci e di ombre rare ma tutte violente, costrette da un *minimum* di estensione ma spinte verso un *maximum* di comprensione e d'intensità. Tu parlasti di *rilievo*; ebbene, accetterò anch'io questo termine per significare la cosa. Ma non t'accorgesti però che il parallelo fra la drammatica e la statuaria era malamente posto, perchè il rilievo della statuaria esprime la statua con la permanenza di sè medesimo, mentre il rilievo della drammatica esprime il dramma con un movimento che cambia continuamente la successione delle linee, delle luci e delle ombre. Il dramma ha quindi una necessità di moto, di convulsione, di trasposizione, con le quali esso esprime la vita. Questo suo caratteristico modo d'essere, assolutamente diverso dal rilievo statuaria, non è se non l'elemento orgiastico che Aristotele chiamava: *delirio*, e Federico Nietzsche: *spirito dionisiaco*. Esso è un bisogno essenziale del dramma. Esso presuppone la visione diretta dello spettacolo, vale a dire il contatto immediato fra l'anima della folla e l'anima dei personaggi. I sentimenti che questo immediato contatto suscita nel cuore degli spettatori non sono uguali ai sentimenti che la lettura del lavoro drammatico suscita in ogni singolo lettore: sono più intensi, e diversissimi. Essi implicano non solo l'annegamento dell'immaginazione degli spettatori nella vita del personaggio rappresentato, ma implicano anche l'annientamento della loro volontà in una volontà più vasta e generale, implicano la coscienza collettiva della molteplicità di esaltazioni concordi. E questa coscienza collettiva già la senti, sotto forma di stato d'animo, il drammaturgo sognando il suo dramma. Sicchè essa anima il dramma come il vento anima il mare.

Ecco dunque come e perchè la perfetta vitalità del dramma non si raggiunga che con lo spettacolo, sua naturale e diretta conclusione.

Ma gli spettacoli perfetti — tu dici — sono rari. È verissimo; e tuttavia può cotesta essere la ragione di condanna dello spettacolo scenico? Se il marmo perfetto, il marmo senza una vena e senza una macchia diventa introvabile, è forse questo un buon motivo perchè le statue non s'abbiano più a scolpire nel marmo, ma sì bene nel legno? “Però sono belle anche le statue di legno, quando sono belle,” — tu mi rispondi. Va benissimo. Anche le statue di legno sono belle. Ma sarebbe bella la Venere di Milo scolpita in legno? Ti esalterebbe come oggi t'esalta il trono d'Afrodite o l'Apollo vaticano o Ilaria del Carretto giacente sul fiorito sarcofago se fossero intagliati nel bossolo, nell'olivo o nella quercia? No. Perchè il *sentimento* del marmo fu parte integrante della visione estetica dell'artefice; egli intuì tutti gli effetti di luce, di colore, di morbidezza, di plasticità che la materia su cui imprimeva lo stampo della sua arte doveva armonicamente riprodurre. Il marmo, prima che fra le mani, era già nella mente dello scultore. La materia faceva già una cosa sola con la sua fantasia.

Così è del poeta drammatico. Il senso dello spettacolo è già in lui prima che l'opera scenica sia espressa e prodotta. E non v'è spettacolo perfetto come non esiste nessun blocco di marmo perfetto. Si capisce dunque che il marmo potrà

essere più o meno maculato, più o meno granoso, più o meno venato, più o meno lucente; ma ciò non vuol dire che il marmo sia di per sé dannoso e contrario alla statua. Ciò non vuol dire che sia meglio sostituirlo allora col legno. Che diamine!

Io godrò straordinariamente nell'animo mio se Eleonora Duse interpreterà Francesca da Rimini. Godrò un po' meno se l'attrice che investirà quella parte non sarà proprio la Duse. Ma il mio godimento anche in questo caso sempre sarà inconfondibile col godimento che mi potrà procurare la lettura della *Francesca* fatta nel silenzio del mio studio, perchè quest'ultimo sarà di natura sua, non maggiore o minore, ma in ogni modo *diverso*. Vedendo il disegno leonardesco della *battaglia d'Anghiari* io posso benissimo immaginare le proporzioni e il colore dell'opera fornita dal Vinci in tutta la sua piena compiutezza. E questo mio sforzo fantastico mi produrrà nell'animo — supponiamo — l'impressione A, di intensità 10. (Non ti spaventare: uso lettere e cifre a modo d'esempio, tanto per intenderci). Immagina ora che per un miracolo della sorte io possa contemplar la *battaglia d'Anghiari* come Leonardo la dipinse veramente. Credi tu che io avrò sempre la medesima impressione di qualità A e di intensità 10? Fra la prima e la seconda non ci sarà proprio nulla di mutato, di accresciuto, oppure di diverso? Eh no, caro Marcello, qualche cosa di diverso ci sarà senza dubbio. Avrò una impressione B, di intensità 20.

Supponi che domani noi assistessimo a una rappresentazione ellenica dalle gradinate d'un teatro ellenico, affollato d'una folla che abbia tutta quanta la nostra cultura, il nostro gusto, il nostro entusiasmo sacro; supponi che noi ci fossimo già tanto esercitato l'orecchio alla favella antica dei greci da intenderla press'a poco come la nostra lingua medesima; supponi che attori forniti del nostro gusto e della nostra cultura recitassero l'*Agamennone* o l'*Antigone*. Credi tu che noi, anche senz'essere devoti a Dioniso e alle Muse, non ci sentiremmo avvampati da uno spirito dionisiaco, plastico, d'un plasticismo agitato, orgiastico, multiforme, polifono, continuamente presente, percepibile in modo diretto dai nostri sensi più fini? E credi tu che l'impressione estetica così ottenuta sia la medesima impressione estetica che quotidianamente ognuno di noi può godere nella solitudine del suo spirito?

No, o Marcello. Non sarebbe stata la stessa cosa. E tu sei troppo buon loico per non vedere che questo *no* sgretola a poco a poco, ad uno ad uno, come la ruggine al grano, gli acuti ed agili argomenti da te sapientemente armati nell'ultimo tuo scritto per darmi battaglia.

MAFFIO MAFFII.

NOTA IN MARGINE. — Una polemica senza conclusione è fuori d'uso ed è onesto rispondere alle lettere degli amici, almeno per «accusar ricevuta». Ed io ti accuserò ricevuta, mio caro Maffio, per concludere questa nostra polemica che è viva assai sebbene possa ad altri sembrare un po' troppo, come direbbero in politica, dottrinaia. Più cavalleresamente: ti stringo la mano dopo il nostro torneo.

La conclusione è, lo capisci, che le tue parole confermano meglio ciascuno di noi nella opinione sua: sì che, la schermaglia non è stata inutile. Tu mi rivolgi una domanda e le prevedi già la mia risposta. La risposta che mi attribuisce è la mia: l'impressione estetica che la rappresentazione di un dramma può dare in noi, è ben diversa da quella che può darci una lettura compiuta in solitudine. Soltanto, io dicevo, il guaio sta appunto in tale diversità. Chè non è diversità solo per noi, ma diversità anche rispetto alla impressione estetica prevista e voluta dall'autore; perchè tra l'autore e la sua opera, s'è frapposto un altro autore — l'attore comico — il quale essendo artista, ha dovuto prevedere e volere che la

sua interpretazione giungesse a produrre la speciale impressione estetica, necessaria alla sua personalità. Io ammiro che il poeta preveda, come sentimento, lo spettacolo, ma dico che lo spettacolo è già esaurito nel dramma com'è sentito. Lo spettacolo della recitazione non è lo spettacolo pensato dal poeta: ma è uno spettacolo esterno, e cioè non necessario, e cioè, se vuoi, parassitario, che si aggiunge allo spettacolo veramente necessario che chiamerò interiore. Il quale spettacolo interiore è la vera essenza del dramma, e può esser *sentito* anche da un poeta che poi non muova a contrasto dialogico i suoi personaggi, appunto come avviene — io dicevo — in Dante. E tu vedi che non si può concludere da questo che Platone, al cui dialogo sarebbe difficile ma non impossibile dar forma scenica, dovrebbe essere *per me* l'ideale autore drammatico: perchè anzi logicamente dal mio discorso potrai derivare che Platone, mentre, in quanto ha scritto dialoghi, sarebbe suscettibile di rappresentazione, non è poeta drammatico perchè a questa possibilità, tutta esteriore, di spettacolo, non risponde nessun sentimento di spettacolo dell'opera in sé stessa. Ed ecco che lo spettacolo scenico è così fatto indipendente dal *sentimento di spettacolo*.

Ma come? — dirai. Dovremmo parlare di un *sentimento di spettacolo* senza poi ammettere la possibilità dello spettacolo? Il tuo esempio del marmo bianco e del marmo venato, mi fa preveder l'obiezione. La quale non mi spaventa perchè ne accetto la conseguenza soltanto in apparenza assurda. Il sentimento del marmo che ha lo scultore non è alterato dalla realtà del marmo che sia diverso da quello desiderato idealmente, perchè il marmo, ch'è materia in sé non viva, reca con le sue venature, con la sua porosità, con le sue luci variabili, una diversità, dirò così inerte, la quale non impedisce a noi di vedere immediatamente ciò che lo scultore aveva voluto. Le qualità intrinseche del marmo o quelle accidentali prodotte dal tempo, non cambiano l'opera d'arte, in quanto essa rimarrà sempre animata dallo spirito del suo artista. Tu parli d'Ilaria del Carretto, e sai che la meravigliosa creatura ha spezzato un dito della mano destra: ma forse che questa mutilazione allontana da noi il sogno di Iacopo della Quercia?

Tu incalzi all'estremo e chiedi se scolpita in bossolo la Venere di Milo sarebbe più la Venere di Milo. Ma, senza le Venere in bossolo, tu sai che è stato possibile riprodurre il *David* di Michelangiolo con tutte le meravigliose figurazioni del *tempo*. E l'idea fu grottesca perchè annullava precisamente ciò che di più personale e di più sentito v'è nella statuaria michelangiolesca: cioè il sentimento dell'enormità di un blocco di materia sorda, che racchiuda inconsapevole un capolavoro perchè l'artista con le sue mani, togliendo a forza il superfluo, ne liberi in tutta la loro purezza le linee occulte. Pure quel *David* in bronzo, di cui sentiamo il grottesco, non ci fa dimenticare il marmo di Michelangelo. Ma pensa una commedia moderna delle più rappresentate: *La Signora dalle Camelie*. Sai tu le variazioni che ha subito da quando la rappresentarono la prima volta ad oggi? Era una pallidona sentimentale e lacrimosa, una vergine quasi per caso impura, un'anima capace di chiudere in sé le melodie verdiane dell'*Amami Alfredo*, ed eccoti la Duse che te ne fa un essere di bontà un po' ferina, un'amante d'infinite dolcezze ma pur di sottile e per fino acre e crudele egoismo, tutta scatti, più isterica che tistica, atta più a dimenticarsi in un abbandono, che a ricordare silenziosamente nella lontananza. Qui allora, il marmo, la materia inerte, cioè le parole e il dialogo, sono dall'una all'altra interpretazione eguali. È identico il marmo: soltanto per l'appunto invece di scolpire la Venere di Fidia hanno riprodotto plasticamente una Venere, poniamo, del Botticelli, se non addirittura un... *David* di Michelangiolo. Nel qual caso, evviva Michelangiolo: ma tanti saluti a Fidia, Maffio mio, e incaricherò te di presentarglieli! Per me, non so persuadermi diversamente. Nella rappresentazione scenica la materia che tu hai paragonato al marmo sarebbe, insomma, rappresentata da una quantità, che non è in sé, inerte: da un attore che è uomo, e ch'è, anzi, artista, cioè creatore.

Le modificazioni che egli recherà nell'opera interpretata, non sono accidentali e riducibili: sono sostanziali, necessarie alla sua interpretazione, elementi che fanno della sua interpretazione un'opera d'arte. Per essi noi dimentichiamo quale fosse la materia connaturata con la fantasia del poeta. E come sostenere che tra i due fatti non sia una differenza incon-

ciliabile? E perché mai tu ed io e quanti vedono dove hanno il naso, andiamo ripetendo che costruire facciate alle chiese lasciate incompiute dai loro autori, è, oltre che un assurdo storico, una profanazione artistica? La costruzione, certo, era stata pensata compiuta, dal suo architetto. Lo schema che ne resta fa sentire inevitabile, necessaria la costruzione della facciata. Ma né io né tu né altri di buon senso avrebbe voluto che il De Fabris piantasse i suoi marmi in fronte a S. M. del Fiore. Perché eran marmi baroccamente disposti? Non solo per questo. A S. Lorenzo, la facciata che il Bazzani propone è bella: e tuttavia, difendendola contro quella del San Gallo, abbiamo dichiarato su queste pagine che sarebbe preferibile il tempio senza facciata. E questo perché sappiamo che per bella che sia la facciata del Bazzani, è del Bazzani, come quella del De Fabris era del De Fabris e non di Arnolfo e di Brunellesco. E un'opera d'Arnolfo o di Brunellesco non può esser compiuta da chi non sia Arnolfo o Brunellesco. Non perché, s'intende bene, nell'opera d'arte si voglia vedere per simpatia personale o per banale puritanismo d'estetizzanti, un dato autore: ma perché l'opera d'arte trae la sua armonia e la sua unità, cioè la sua ragione d'essere, dall'unità dell'intuizione ond'è nata, cioè dallo spirito dell'autore che non può essere sostituito.

Del resto, tu, Maffio, hai colto in un'osservazione particolare il vero difetto dell'arte della recitazione in confronto al dramma. Il rilievo drammatico, hai detto, è profondamente diverso dal rilievo della scultura. E questo è vero. Nel dramma c'è continua mobilità, continuo *delirio*, continua vibrazione di spirito dionisiaco. Ed è vero anche questo. Ma ecco per questo un'altra ragione perché l'attore non sia necessario alla vita del dramma. L'attore, con l'azione sua, fissa infatti, in tanti momenti successivi, — fuggevoli, rapidi, continui, ma successivi — quelli atteggiamenti che nel dramma, qual'è nella fantasia del poeta, vivono *dionisiacamente*, cioè son fatti di mutabilità anche prima che di successione. Per rapida che sia, la interpretazione dell'attore sostituisce una serie di rilievi statuarii a quello, che per intenderci abbiamo chiamato rilievo drammatico. Astrattamente tu puoi pensare il *passato*, il *presente* e il *futuro*: appena ne teuti una rappresentazione, hai soltanto il *passato*. L'apparente mobilità scenica, è tutta a danno della mobilità drammatica. E questo è tanto vero che, io dicevo, i greci sopprimevano, per quanto era possibile, la mobilità scenica e annullavano la personalità dell'attore, sotto la impassibilità delle maschere, e nelle proporzioni irreali ottenute col coturno: costringendo, cioè, in certo modo gli attori a divenire *marmo* in mano del poeta.

A questo solo patto è riproducibile in atto quella commozione della moltitudine appassionata dalla furia del dramma, che il poeta ha avuto presente nell'*attimo della sua intuizione*: la quale, del resto, anche a una lettura fatta in solitudine è viva nella fantasia del lettore; perché tu sai che non mai fiato di vento sul mare turbò il nostro cuore con la violenza della sua melodia, più di quando lo ascoltammo evocato nel sogno d'una bella immagine come la tua.

Ma dirò io che sarebbe condannabile una rappresentazione in cui l'attore fosse « marmo in mano del poeta »? la rappresentazione dello spettacolo *sentito* dal poeta? l'espressione del sentimento? l'interpretazione ideale che non fosse parassitaria? Ti concedo di no mio caro Maffio: ma bada che a questo punto avremo soppresso l'artista-attore: l'arte della recitazione sarà recitazione senza essere arte: già che non è pensabile un'arte che tenda a far perdere all'artista la sua individualità. E allora? Noi che volevamo salvar capra e cavoli? Non c'è via di mezzo, mi pare: o prendiamo la capra o i cavoli: oppure li prendiamo tutti e due, ma separatamente... Il che insomma equivale a considerare il dramma come compiuto prima della recitazione.

Tu hai ribattuto colpo a colpo le mie argomentazioni con troppa convinzione perché con una risposta io possa persuaderti... Ma pure credi a me, Maffio: fin che avremo artisti che penseranno irrepresentabile il loro spettacolo, avremo Shakespeare della *Tempesta*: fin che avremo artisti che penseranno indispensabile la rappresentazione, avremo Aicard di *Papà Lebonnard*... Meglio esser Shakespeare: non è vero? E nota che né meno quelli autori che la pensino come te ci perderanno nulla: perché con la *Tempesta* fini-

remo per trovare attori pronti a sacrificar sè stessi per far vivere il poeta: col *Papà Lebonnard* incoraggeremo gli artisti drammatici pronti a dimenticare, a trascurare, a rimaneggiare l'autore, per far trionfare sè stessi... Pensa a questo, e dimmi poi se non possiamo esser d'accordo, io credo almeno, nel trovar parassita del dramma l'arte di tali rimestatori d'opere altrui.

E scusami se parlando d'un argomento che m'aveva un tempo tentato per uno studio completo e che ho così spezzettato in note polemiche, mi son permesso anche questa volta d'occupare più spazio di te... che mi rispondevi. Io ho la mania della discussione e con te si discute volentieri, lo sai: e m'era anche caro oggi, prolungar con te quanto fosse possibile, questo nostro indimenticabile sogno dell'*Hermes*.

MARCELLO TADDEI.

Francesco Gaeta, i "Sonetti voluttuosi", e la triade napoletana.

A Napoli vivono tre poeti. Non parlo ora dei poeti dialettali fra i quali uno, il Di Giacomo, basterebbe da solo alla gloria della Musa partenopea. Parlo di poeti italiani. Questi tre poeti, assai diversi tra loro, hanno in comune un delicatissimo buon gusto, un entusiasmo caldo per ogni forma tradizionale di metro e di melodia, un desidesio di spingere la fantasia e la sensazione oltre i limiti delle fantasie e delle sensibilità consuetudinarie, un tormentoso ed insonne esercizio di tutti i più difficili strumenti dell'arte rivolto al conseguimento dell'unica espressione, per dirla secondo l'idea flaubertiana intorno alla perfezione dell'arte, cioè allo stile. Questi tre poeti napoletani son veramente giunti sempre a questa sublime vetta dell'arte? Hanno essi, in ogni parte delle loro architetture poetiche, sempre alto e vivo il segno dello stile? Ancorà, non direi. Le loro opere hanno ancorà qualche linea non del tutto caratteristica, individuale, incomunicabile. Si possano qua e là notare sovente le imitazioni, i raffreddamenti, gli oscillamenti fantastici, le deviazioni esterne al carattere personale dei loro sogni. Ma il complesso generale delle opere d'ognuno di cotesti tre cantori napoletani è esso singolare, tipico, significativo? Ognuna delle tre architetture ha, in sostanza, una stile? — Senza dubbio; lo ha.

I tre poeti sono Francesco Gaeta, Riccardo Forster, e Alfredo Catapano; nomi, questi, dei quali ognuno ci ricorda un'audace impresa, un fiero tentativo, un'eletta campagna contro il filisteismo dell'arte e della vita, un programma estetico giovanile, baldanzoso, predicato forse un po' troppo alla svelta, ma non infecondo di frutti. Ci rammentano gli anni di *Flegrea*, dei *Mattaccini*. Impetuoso è il primo poeta, elegante e fiorito il secondo, intimo e leggermente sentimentale il terzo, sinceri ed anti-letterari di tutti e tre. L'assenza di quel nauseabondo belletto che è la « vernice letteraria », la mancanza d'ogni lambiccato e flaccido artificio di convenzione è ciò che più me li rende simpatici. Falco, rosignolo ed allodola, essi cantano a seconda che il canto viene, così come viene: non disordinati e squilibrati mai, poichè l'amore delle armonie delicate, forte come una seconda natura, non ammetterebbe in loro nè disordini nè squilibrii. Del rosignolo e della sua *Fiorita* già *Hermes* parlò con bella sincerità. Dell'allodola attenderò a discorrere quando sarà maturata l'opera che certo deve adesso ferverle in cuore. Dirò invece del Falco e dei *Sonetti voluttuosi*, forti e sonori gridi di un'anima sensuale, esuberante senza ostentazione, appassionata, ma senza isterismi, impetuosa ma non incomposta.

Il novo volume di Francesco Gaeta⁽¹⁾ s'apre con quindici sonetti che giustificano il titolo del libro. Il poeta immagina che un grande amore passionale, uno

(1) FRANCESCO GAETA: *Sonetti voluttuosi ed altre poesie*. Roma - Torino, Roux e Viarengo, 1906.

di quegli amori che succhiano le forze dell'anima e del corpo come terribili vampiri, l'abbia da gran tempo lasciato nell'abbandono e nel rimpianto. L'amante ne è rimasto esausto, ma pieno anche di una tragica febbre che i tormentosi ricordi gli accendono e riaccendono senza tregua nel cuore e nelle arterie. Un fiotto di disperazione sensuale balza su a ogni sonetto dalle torbide ricordanze delle rispettive quartine, s'ingigantisce, ferve e ribolle nel singhiozzante passaggio ad ogni prima terzina, poi s'acqueta in dolorosa calma nelle terzine ultime, come estenuato e vinto dalla sua stessa furia. È una voluttà acre, espressa in versi talora molli e tal'altra selvaggi, efficacissimi, in questo loro perenne contrasto, a significar tutta l'ansia dei risorti desideri e della perduta speranza.

Delle poesie che susseguono alcune appartengono allo stesso tema fantastico, altre — come il *Settembre napoletano* — dipingono qualche aspetto singolare della campagna e delle stagioni, altre — come il *Sogno ellenico* — invocano le antiche divinità al cospetto della realtà del mondo e degli amori moderni, altre infine — melodiosissime — colgono nell'anima umana alcuni movimenti ritmici che le son destati dal ricordo dell'amore perduto affratellato con lo spettacolo della natura morente. Una men salda fantasia di poeta sarebbe caduta nei soliti paralleli psicologico-naturalistici proprii della retorica romantica. Il Gaeta canta invece con un'odorosa e fresca originalità di sentimento il *Pomifero grave tempus anno*:

Lunghi per l'autunnal vento e i sereni,
tra i fertili paduli a la pianura,
da eco a eco sibilano i treni,
Negro su gli opifici da i camini
snodasi il fumo giù per la largura,
Tu cogli i moribondi geisomini,
cui resta a pena un alito d'odore,
o mio amore,

Non tu cavasti le invernali lane
da i canforati armadi a ventilare?
Spezza il getto strepente a le fontane
l'umido vento; ne la fresca cella
l'amaro cetriolo a maturare
ne 'l novo aceto pon la vecchierella:
e i giorni han la fragranza d'un addio,
o amore mio.

Se un peccato ha l'arte del Gaeta è quello di voler talora sforzarsi ad una estrema crudezza ed evidenza d'espressione, sforzo, cotesto, che oltre all'essere inefficace come son tutti gli sforzi, tradisce anche una certa ostinata, troppo ostinata ricerca di originalità. Ora per l'appunto il poeta non ha davvero bisogno d'affannarsi dietro a una siffatta ricerca, perchè l'originalità egli la possiede fresca e viva nell'anima sua, nel suo caratteristico modo di veder gli uomini, di goder la natura, di sentire gli affetti e le passioni. Cercare affannosamente fuor di casa ciò che si possiede in casa a piene mani, equivale a sciupare senza costrutto le ricchezze più intime e più nostre.

E poi quest'attitudine di crudezza può rasentare talora il confinc della volgarità; mentre il poeta ha fortunatamente come suo carattere precipuo la dote del buon gusto. Anche può essere interpretata come una ostentazione di verismo; mentre il Gaeta aborre con giusta ragione dall'arte così detta verista, e rifugge dall'ostentazione. Ecco dunque come il desiderio di sforzar la propria vena, il desiderio di *strafare*, possa in qualche momento condurre l'artista napoletano precisamente là dove egli rifuggirebbe, per convinzione e per retto istinto, dal mettere mai piede.

« Oh, rincasando mentre suona l'una
e acceso è nelle tenebre un balcone, »... ecc.

Ah, amico Gaeta, che strappo m' ha data agli orecchi quel vostro: *mentre suona l' una!* Come pure assai mi dispiacciono le terzine simili a questa:

L' elastica tue forme io poi ricordo,
e l' odor de le ascelle a quel d' incenso
misto d' un tempio a cui passi rasente:

Quella *ubicazione* dell' odore dell' incenso fa cadere miseramente ad un tratto la bella fantasia che anima l' intero sonetto; in modo che va quasi perduta anche la grazia degli ultimi versi:

e il cuor reprimo e ne i guanciali mordo;
e te, sì poca e tanta, allor mi penso
di mordere così, perdutamente,

Nel quinto sonetto il poeta invoca l' immagine del busto della sua donna:

O tu di seta, ne la quale impaccia
i suoi letarghi il filugel senz' ale;
tu che arma, o busto, d' ossi il boreale
cetaceo cui l' uom pe' i mari caccia;
.

Che cosa aggiunge alla memoria voluttuosa del voluttuoso vestimento la nozione che le ossa del cetaceo sono proprio quelle del cetaceo boreale che l' uomo va cacciando attraverso i mari? Quest' immagine piscatoria distrae la nostra fantasia dall' immagine del busto elegante onde sale « il fior del petto » muliebre. È un' immagine aggiunta per forza; quindi perde fin' anco il suo valore d' immagine poetica per diventare una pura nozione esteriore. E il Gaeta è troppo acuto e giudizioso critico per ignorare come ciò che è aggiunto od estraneo all' arte sia appunto per questo stesso motivo contrario o disastroso od ostile all' arte.

M. M.

Il libretto della Figlia di Iorio.

Ancora per opera di Gabriele d' Annunzio noi abbiamo veduto compiersi un miracolo: la scena lirica ha avuto finalmente un bel libretto. La nuova forma del capolavoro dannunziano presenta tutte le altezze della poesia richieste per essere degnamente commentate dalla frase musicale, e l' impostatura ne è salda e limpida. Il libretto non toglie eleganza alla tragedia, pur essendo più conciso e rapido. Le aggiunte, poche ma squisitamente fatte, forniscono l' elemento lirico indispensabile che nessuno finora aveva saputo toccare.

È molto spiacevole che questo grande esempio minacci di rimanere solo nel teatro di musica; dovremo ancora vedere il massimo dei nostri musicisti, ricorrere alle romantiche sdolcinature di un editore estero od al Giappone di cartapesta di un Illica qualunque gravante di bavese didascalie i suoi versi zoppicanti? Ancora il genio ribelle ed elegante dovrà sottoporsi alle puerilità grottesche di un cattivo libretto? Io scrissi, una volta, simili cose in queste pagine. Ora che di tanto in alto è venuta la prima prova si abbia il coraggio e si prosegua nell' innovazione. Il duetto di Aligi e di Mila ha in sé la frase musicale sensibile e netta, l' intervento del padre, il coro delle parenti, il coro delle lamentatrici erano versi nati per la musica: a questi il d' Annunzio ha aggiunto, tra le altre cose, il coro dei pellegrini e la prima scena dell' atto secondo che sono tali elementi di bellezza, da formare da soli il cardine della onda sonora.

N. P.

Pel Rinascimento.

Gli studi di questo fortunato periodo della vita nostra han notevole e valido incremento dalla collezione iniziata coraggiosamente dalla casa Sansoni con il classico libro del Müntz sui *Precursori e Propugnatori del Rinascimento*, e della qual collezione sono usciti in quest'anno due nuovi volumi che lumeggiano e tratteggiano alcuni aspetti di quell'età varia e diversa: (1) Remigio Sabbadini, così noto agli studiosi per le sue accurate e dotte pubblicazioni, trattando delle scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV dice l'ultima parola su molti fatti ancora incerti o mal noti, riunisce e raccoglie notizie sparse integrandole con ampie e quasi diremmo complete ricerche, e presenta mirabilmente in tutto il suo assieme quel febbrile e quasi impaziente lavoro di investigazione dei classici manoscritti, che prelude e poi accompagna gli splendori della rinascenza.

Benedetto Soldati, che nell'edizione delle opere complete del Pontano temprò ed esercitò la mente nell'interpretar la oscura e ravvolta significazione della poesia latina rinnovellata sul modello dei grandi dell' antichità, tratta ampiamente di quella astrologica del quattrocento, unendo ad una disamina accurata di poemi e poemetti una innumerevole quantità di notizie e di raffronti, tra i quali forse son da desiderare quelli numerosissimi ch' egli avrebbe potuto fare con le figurazioni dell'arte e che ben gli sarebbero serviti a meglio illustrare i versi umanistici. San Francesco di Rimini, ed il Palazzo della Ragione di Padova son miniere troppo preziose per chi tratti d' astrologia quattrocentesca.

N. T.

Alfredo De Sanctis.

Vogliamo richiamare l'attenzione su un artista che recentemente seppe darci le più grandi speranze di sè.

Nell'ultima stagione di quaresima recitò al R. Teatro Niccolini di Firenze la compagnia drammatica diretta dal cav. Alfredo de Sanctis. Il cartellone annunziava molte novità e tra le *riprese* ottimi lavori degni della più grande attenzione da parte del pubblico. Così si spiega l'interesse suscitato da queste rappresentazioni.

E l'aspettativa non fu delusa. Alfredo de Sanctis ha saputo affermarsi, ci sembra, uno dei più forti e dei più audaci tra i nostri giovani attori. Dispiacque ad alcuni critici la sua forte interpretazione di *Rabagas*, come eccessiva nel verismo. In realtà il de Sanctis, per amore di verità, qualche volta accentua un po' troppo certe riproduzioni di movimenti e di atteggiamenti colti dall'osservazione della vita. Ma a noi pare che non sarebbe giusto fermarsi, per giudicare l'artista a questa che può essere in lui una esuberanza rimediabile. Il de Sanctis ha sopra a tutto il merito di imprimere i personaggi che rappresenta della sua personalità. Egli è tra i pochi che sappia rimanere sè stesso pure immedesimandosi negli eroi i più vari e i più dissimili. Chi lo ha veduto nella parte di *Titereff* dei *Piccoli Borghesi* del Gorki, e in quella del poeta Falk nella *Commedia* dell'amore di Ibsen, potrà facilmente convenire di questa *agilità* spirituale che è propria del de Sanctis e che fa con sicurezza sperare molto dalla giovinezza di questo intelligentissimo attore. Egli è giovine, pieno d'entusiasmo ed aspira alle più nobili vette.

(1) *Biblioteca storica del Rinascimento* diretta da F. P. LUZZO: II. R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV* - Firenze, Sansoni, 1905. — III. B. SOLDATI, *La poesia astrologica nel quattrocento*, Ricerche e studi. - Firenze, Sansoni, 1906.

Vincerà certo, specialmente se non si lascerà impressionare dalla strana varietà di apprezzamenti che la critica viene ad accumulargli intorno.

Della sua compagnia è notevole su tutto l'affiatamento che rivela le doti del direttore. Tra gli artisti notiamo oltre la signora Alda Borelli, che è ormai più che una promessa, e l'attore Ugo Farulli, una giovanissima attrice, da cui non poco si può attendere: la signorina Dina de Rossi. Abbiamo udito questa attrice interpretare la parte di *Taziana* nei *Piccoli Borghesi* con tale intelligenza, con tal e verità di sentimento, e, sopra a tutto con tal senso di misura, che ci sembra di non andar lontani dal vero prevedendo molto bene del suo avvenire.

M. T.

Odi ed Inni di Giovanni Pascoli.

L'editore Zanichelli di Bologna, cedendo la sua gloriosa libreria a Licinio Cappelli di Rocca S. Casciano, ha chiuso la sua attività, ch'era divenuta celebre per l'opera del Carducci, con la pubblicazione recentissima d'un altro volume di poeta e di grande poeta: *Odi ed inni* di Giovanni Pascoli. Abbiamo voluto indicare questo episodio augurale che dà al volume pascoliano uno speciale significato, quasi facendone il simbolo della speranza e della attesa viva nei nostri cuori intenti all'avvenire, d'occasione momentanea indica, forse non del tutto per caso, l'intimo valore di queste odi e di questi inni raccolti.

Odi ed inni erano stati frammentariamente pubblicati in riviste e giornali, mentre il Pascoli svolgeva ne' *Poemeti* e nei *Canti* la sua maggiore attività di poeta. Noi conosciamo il Pascoli intimo, contemplatore di un mondo che si faceva grande intorno alla sua solitudine, d'una grandezza ch'egli aveva tutta chiusa per brevi immagini, per sogni lievi nel suo silenzio. Canti e poemi sorgevano e volavano in solitudine, o erano eco di un lungo silenzio di secoli ascottato con animo commosso dal poeta non immemore. Dall'antico giungevano nei poemi Ulisse, navigante eterno, o Achille stanco guerriero, e nell'animo del poeta s'incontravano con le piccole voci tranquille e sommesse di bimbi, dei voli delle campane fresche nell'aria. I poemi eroici pareva s'attenuassero in questa dolcezza. Il Pascoli rimaneva poeta grande, e volava alto, pur cantando assai spesso in tono minore.

Ma di tanto in tanto, una di queste odi o di questi inni ora uniti, facean vedere che il Pascoli avesse d'un tratto volti gli occhi dal suo mondo sentimentale verso un mondo non suo che gli paresse più vasto. Pareva ogni tanto che la presenza d'una realtà misteriosa a' suoi occhi avvezzi a viver nella realtà del mistero, lo sorprendesse e lo spaventasse, gli desse un desiderio d'altri voli più alti verso altre vette più lontane. I suoi canti che hanno immagini per fin piccoli e brevi, sempre precise, qualche volta nelle odi perdevano la loro limpidezza trasparente e divenivano incerti e tormentosi dietro immagini che non sapevan fissare la loro natura. I suoi poemi, che avevano solennità dalla solennità dei ricordi e dalla gravità un po' triste in cui gli impeti eran contenuti, cercavano ora la solennità d'un impeto vittorioso che spezzasse ogni vincolo e balzasse fuor d'ogni cerchia, oltre la monotonia dell'endecasillabo libero, nell'agile vivacità delle strofe più canore e più varie. Ma pareva fin d'allora che odi ed inni rappresentassero più uno sforzo che una vittoria, più un desiderio nostalgico che una pietra miliare nel cammino del poeta.

Oggi la raccolta di frammenti non cambia l'antica impressione. Soltanto lascia misurare il calore di questo sforzo. Il Pascoli, in questo volume è giunto a cogliere alcuni *motivi*, alcuni *spunti* d'una poesia che l'anima sua prevede senza ancora affermarsi sicuramente in essa. Il suo pensiero derivato dalla religiosità manzoniana e del pessimismo romantico insieme è fonte anche questa volta della sua ispirazione.

Nei mondo di grande c'è il Male.

Ma questa volta il Male che grandeggia nel mondo non è più *sentito* nel riflesso delle piccole anime doloranti, delle cose brevi e gioiose che se ne oscurano, dei rapidi e chiari

sorrisi che ne sono spezzati e cambiati in gemiti sommessi. Il Male è afferrato nella sua grandezza e cantato, per dir così, direttamente e nella sua interezza. Non è più il fato oscuro che domina sui piccoli esseri religiosi nel dolore, ma è il dominatore che presenta sé stesso, il dolore che s'afferma e giganteggia animatore d'eventi e d'eroi.

E nei versi in cui il Male, il Fato avverso vive di tutta la sua vita, il Pascoli raggiunge le più alte vette della poesia. Ma non sempre gli eroi e gli eventi che sono, per dir così, l'esemplificazione sentimentale, gli effetti intuiti dal poeta e incarnano l'idea del dolore, riescono a parer degni di quella grandezza. Il Pascoli ha generalmente una rara virtù di poeta. Possiede, dirò così, il dono del *volo pindarico*. Cioè possiede, e con lui tra i moderni il Leopardi ed il Carducci, la virtù di *gettare* la realtà del mondo che vedono nella realtà della loro fantasia, in un trapasso repentino, improvviso dall'oggetto che suggerisce l'immagine all'immagine, la quale non è più in essi, una intensificazione pratica d'un fatto esterno ma incarna direttamente il fatto esterno, nella sua realtà. Pindaro, in una sua ode di vittoria, canta al poeta che « s'ei voglia celebrar gli agoni, non deve cercare per il deserto etere astro più splendente e più caldo del Sole: » occorre, cioè, celebrare il vincitore più illustre delle gare ippiche e gioniche. Qui è evidente l'immediatezza del trapasso dalla realtà alla immagine: e questa evocazione del sole, in lui che pensa a un eroe da celebrare, solleva d'un colpo d'ala il canto e l'eroe ad una altezza vittoriosa. Di questi trapassi sono infiniti gli esempi nel Leopardi e nel Carducci. Basta, per il Carducci, rammentare l'immagine dei fiumi che precipitano dalle Alpi come gli innumerevoli eserciti.

Nel Pascoli dei *Poemi conviviali* e dei *Poemetti* questa virtù è continua e facilmente osservabile. Ricordiamo i versi del *Carcere di Ginevra*?

se c'è chi sale
e chi discende in questo fiottar lieve
l'acqua ritorna, con la morte, eguale.

Ma in *odi ed inni* il trapasso, se, formalmente avviene nello stesso modo, è però tutto esterno e formale e non è una immediata trasformazione sostanziale della realtà in immagine. Ho in mente l'inno al Mazzini. *Hermes* fece ampie riserve su un giudizio, se acuto, certo molto severo che di quell'inno fu dato su queste pagine aperte ad ogni libertà di giudizio, da un nostro argutissimo amico. Ma, senza voler troppo inferire, che non mi parrebbe giusto, io credo di poter citare quell'inno come esempio della mia osservazione: Il Mazzini ivi è veduto come identico alla sua Idea, come Verbo incarnato della sua Astrazione. Per ciò, mentre il poeta parla di Mazzini, del Mazzini nostro che tutti conosciamo ed ammiriamo, il poeta, d'un volo, solleva il pensatore nel mito, ignoto a noi, che il poeta ha intuito necessario all'insorgere del Verbo mazziniano. L'uomo diviene la forza di natura. L'apostolo diventa un messia. Il ribelle diventa un Prometeo. Il piccolo mortale diviene parola d'eternità e le apparenze mutevoli della vita si trasformano in una unità immanente, vere per tutti gli evi del mondo, immobile e sola a traverso l'immobilità dei secoli. L'idea di dolore umano suggerisce il trapasso al Poeta. Gli uomini soffrivano e venne fra loro, a redimerli, il Messia: Mazzini. Ma ecco che, il volo fantastico è puramente esteriore, e non intrinseco, perché sollevato a tale altezza di immagine, il Duce celebrato perde la sua speciale fisionomia e diviene genericamente, un apostolo e un messia, di cui si ignora qual sia la speciale predicazione, o meglio l'azione speciale, l'atteggiamento profondo per cui il suo individuo rimarrà immutabile nell'eternità e riconoscibile completamente a traverso i secoli da quanti occhi si volgeranno verso di lui, per possederlo. Il trapasso dalla realtà all'immaginazione avviene indipendentemente dalla realtà e dalla immagine le quali si congiungono con un legame esterno, e non sono più realtà ed immagine, ma due fatti di cui il poeta vuol cogliere le analogie: e poi che v'è tra i fatti, sproporzione reale, l'analogia sembra arbitraria, il confronto risulta iperbolico e il volo lirico si trasforma in enfasi retorica. Così, di fronte al dolore

umano che avrebbe dovuto redimere, questo Mazzini del Pascoli per voler esser troppo grande, risulta in verità impari al suo compito fatale.

Tutto questo, dunque, ci dà l'impressione d'uno sforzo verso una vetta che non è quasi mai completamente raggiante. Due volte soltanto il poeta afferma sinceramente con precisione di verso e di immagine il suo mondo fantastico: nell'inno *in morte di Re Umberto*, in cui l'animo si slancia d'un balzo dalla realtà alla fantasia:

In piedi sei morto: tra i suoni
dell'inno a cui bene si muore,
in piedi; con palpiti buoni
nel cuore: colpito nel cuore.

e nell'inno al Duca degli Abruzzi, reduce dal Polo Nord, in cui la fantasia gli suggerisce immagini gigantesche nella rapidità e nella intensità.

Ma più spesso lo sforzo rimane sforzo soltanto. Nelle brevi odi pubblicate dal *Marzocco*, (come *la sera* e *il dovere*) e in tutti quelli inni che, forse, risentono anche un po' la rapidità d'una ispirazione non sufficientemente maturata, l'incertezza dell'immagine è sovente resa palese dalle contorsioni del verso che per desiderio di concisione, rimane oscuro, per desiderio di intensità, rimane inespressivo dell'immagine di cui, la fantasia del Pascoli l'aveva investito. Il Pascoli vede passare, come un Gesù biondo, il pope Gapon tra i ribelli di Russia e segna un motivo di rose che si sfoglino dalle sue mani e intorno a lui, come parole d'amore in un'ora di dolor tragico: e non riesce a rappresentare che una figura scialba, non certo nazarena, e artificiosa come le sue rose: vede una fantasia di stelle e non riesce a fermare se non un geroglifico astronomico. Ma il volume è *giovane*: a differenza d'altri artisti, il Pascoli riesce nella sua maturità a infondere l'aspettazione del suo canto migliore: non furono forse *Rime e ritmi* il volo più alto del Carducci? Anche il Pascoli è di quelli destinati a raggiunger la vetta in ultimo, dopo un cammino faticoso che noi... dobbiamo augurarci lunghissimo. Ma la vetta sarà raggiunta più alta di quelle già sorpassate. Quando leggiamo in *Mantio* le strofe di migliore impeto:

(o Mantio che torni a Caprera
da sola una guerra - la vita)

noi ricordiamo del poeta quel ch'egli ha detto' sdegnando gli applausi scroscianti come «ghiaia che frangano» — Salgo: egli ha detto: non per discendere, io che sentii la valanga:

ma per restare là dov'è ottimo
restar, sul puro limpido culmine
o uomini in alto
pur umile; è il monte ch'è alto.

ma per restare solo con l'aquile
ma per morire dove me placido
immerso nell'alga
vermiglia ritrovi chi salga:

e a me le guidi, con baglior subito
la mia piccozza d'acciaio ceruleo
che al suolo a me scorsa
riflette le stelle dell'Orsa.

E noi accettiamo l'augurio di gran cuore.

Perché è strano: colto nel Pascoli, questo irrompere di vasto orgoglio, fa bene all'anima e dà gioia d'aria libera ai polmoni.

M. T.

* * *

G. A. Cesareo — *Francesca da Rimini* — PALERMO — Sandron, 1906.

Del concetto informatore di questa tragedia fu già parlato nell'*Hermes* prima che il lavoro del Cesareo affrontasse la scena e la stampa. Ora che il volume vede la luce, abbiamo assai poco da aggiungere. Certamente talune delle figure principali, Francesca soprattutto e Gianciotto, sono artisticamente ben scolpite, per come le ha intuite il Cesareo, non così Paolo che rimane molto scialbo e debole. Il padre Dante ha creato un carattere che nessuno ha più saputo plasmare, e Paolo rimane maggiormente noto per quello che di lui tace l'Alighieri che non per quello che tutti gli altri hanno fatto a lui dire e pensare. Di Francesca e di Giovanni il Cesareo ha creati interamente due personaggi fantastici, e la tragedia che ha versi squisiti è pur bellissima forma teatrale, divenendo la tragedia di Francesca è cosa semplicemente ridicola e sollazzevole. Non si può nè si deve menomamente ammettere nella tragedia storica l'intervento della immaginazione e della creazione. Per far del teatro storico si deve restare nei limiti della storia (1). Agendo diversamente non ha valso al Cesareo l'essere, come egli è certamente, una persona di grandissima cultura e di senso artistico non comune. A darci dell'acrobatismo di belle trovate bastava Vittorio Sardou, e, veramente, incomincio a credere che perfino il pubblico più grossolano ne abbia abbastanza.

E se il Cesareo vuol avere libera mano per spaziare nel campo della fantasia e dell'invenzione poetica, mi meraviglia non poco ch'egli abbia sentita necessità di gravare il suo volume di molte note per ispiegare questo o quel verso e questa o quella ricostruzione d'ambiente. E nemmeno capisco come egli senta necessità di dar stoccate a chi non ha potuto nuocere menomamente a questa sua *Francesca*: eh via! c'è un po' di differenza; anche se le due figure diverse sono manchevoli, se l'una è troppo modernamente sensibile e scialba, e l'altra troppo vergognosamente sensuale e impudica, nessuno potrà pensare ad avvicinar la prima Francesca a questa seconda che corre agli appuntamenti di amore con il volumetto del romanzo per le tasche. C'è un po' di differenza: tanta, quanto fra la storia e il dramma da arena. Anche Victor Hugo, che non fu poeta mediocre, colla sua tragedia spaventevole, ci offrì una *Lucresia Borgia* ridicola: ed era Victor Hugo!

N. P.

Térésah. — *Pare un Sogno!* — Roma — VOGHERA — 1906.

Nella letteratura moderna, vive imperiosa una sola preoccupazione: è come un'idea fissa che ottenebra ed offusca il resto. Questa preoccupazione ha il nome di stile. Esso è attualmente quasi tutto, ed è miglior romanzo o migliore novella, quella che è più originalmente scritta. Ne viene che molti scrittori, disprezzano completamente il contenuto dei loro volumi per non occuparsi che della forma.

È dunque con vera gioia, con grande entusiasmo che noi dobbiamo onorare una scrittrice che riunisce nei suoi volumi, uno stile proprio ben incisivo e ben puro, ed un contenuto eccezionalmente buono e di una mite eleganza. Appunto quello che i nostri vecchi chiamavano il *sentimento* ritorna modernizzato e reso nuovo nella letteratura di questa signorina così squisitamente sensibile.

Pare un sogno! è un'accolta di quattro novelle in uno dei volumetti della « Collezione Margherita » del Voghera. Sono quattro novelle, tristi storie d'amore e di morte, sono quattro racconti pietosi di povere donne sofferenti che scompaiono presto all'affetto del mondo, sono storie di bimbi infelici e sofferenti. È in queste ultime soprattutto che Térésah raggiunge una squisita espressione di sentimento; chi ha un poco vissuto con quelle piccole creature che si schiudono al mondo sa quanto di poesia esiste nelle anime incoscienti dei bimbi: pure non si è mai troppo seriamente pensato la fonte inerauribile di arte che essi offrono: ci voleva la sensibilità eccezionalmente fine di una donna quale è la signorina Ubertis, per sapere cogliere e fermare questo spunto di bellezza. Il *Cappottino grigio* ed

(1) La redazione dell'*Hermes* dissente affatto da queste idee del nostro egregio comproprietario e collega.

il Natale del Padre Eterno, per chi conosce i bimbi, sono l'espressione più sicura di un'anima eccelsa e privilegiata.

Térésah, che è poetessa ottima, ci offre in questo volumetto ancora molta di quella sua prosa bella e nobile, che conoscevamo già da tempo e che si era soprattutto affermata in quel finissimo volumetto: *al Piccolo Parigi*.

Siamo lieti di pubblicare oggi l'inizio della conferenza che fu da lei tenuta a Venezia, a Genova, a Roma, a Napoli e a Livorno.

N. P.

Luigi Rasi — *L'arte del comico* — PALERMO — Sandron 1906.

Luigi Rasi ha avuto senza dubbio, nella nostra rinascita teatrale un'importanza grandissima. Egli è stato il primo ad istituire, nella moderna scuola del teatro, l'uso di dir versi, e chi lo ha sentito, e credo che tutti in Italia si trovino in questa condizione, sa quanto magistralmente e nobilmente egli abbia creata questa forma d'arte.

A tale innovazione artistica, si aggiunge nella nobilissima opera di questo infaticabile maestro, il libro che vede ora nuovamente la luce in una edizione abbellita ed accresciuta. È opera di importanza grande e di immediato effetto benefico; non solo l'attore, ma il lettore, il dicitore, il parlatore ci trovano la via tracciata. Il Rasi esamina il gesto, la parola le intonazioni, l'interpretazione, la fisionomia e il costume, il libro è un trattato completo con esempi e con esercizi. Esso è dunque destinato a compire l'artista, a renderlo perfetto e corretto, in una parola in questa *Arte del comico* sono utilmente compendiate tutte le cose che solo la guida di un maestro esperto, quale è l'autore, saprebbe insegnare.

Resta manchevole solo un lato che non varranno mai a compire nè scuole nè trattati: per mezzo di questo volume l'artista drammatico non può esser creato, ma solo perfezionato. Pure viene colmata una lacuna che avevamo, quella di offrire un mezzo agli studiosi d'arte comica, per essere guidati e consigliati.

Luigi Rasi che la sua vita operosa ha sempre speso in favore dell'arte da lui tanto amata può essere fiero e contento di questo incremento prezioso che egli porta a quel povero edificio ancora tanto traballante e pur tanto da noi amato che si chiama il nostro teatro.

N. P.

Francesco d'Ovidio — *Il Purgatorio e il suo preludio* — MILANO, U. Hoepli, 1906.

È un'opera di oltre seicento pagine, folta di osservazioni, di ricostruzioni e di idee, la quale si propone di illustrare la seconda cantica del poema dantesco sotto tutti i punti di vista da' quali esso è stato finora considerato: teologico e allegorico, filosofico e storico, psicologico e dottrinale, fisico e topografico. Una parte assai notevole del libro è rivolta a rintracciare le ispirazioni ed imitazioni dantesche da Virgilio, dai classici post-augustei, dai mistici e moralisti del Medio Evo.

Il d'Ovidio cerca anche di riassumere le infinite questioni che i dantologi hanno dibattuto e dibattono intorno ai misteri del *Purgatorio*; e tenta di dare ad ognuna la soluzione più sensata e più soddisfacente. Peccato però che le soluzioni più sensate non sieno, in fatto di poesia, quelle sempre preferibili! Peccato che la critica e la logica possano non esser talora sorelle, ma nemiche!

Noi non ci metteremo a discutere qui le teorie e le opinioni esposte dal d'Ovidio. Ma siamo ben lontani dal seguirlo in tutte le sue dotte conclusioni. Benchè le questioni storiche puramente esteriori alla visione dantesca non ci appassionino gran cosa, tuttavia ci sembra, ad esempio, che l'eterna disputa su Matedla sia stata anche una volta dal d'Ovidio riallontanata dalla sua più naturale soluzione (capitoli 35-37). E ci pare che vittoriosamente lo confutasse or è qualche mese Alfonso Bertoldi in un acuto articolo apparso sulle colonne del *Giornale d'Italia* (27 aprile 1906, numero 117) dove la monacella di Hackeborn è stata nuovamente scavalcata dalla signora di Canossa, contessa di Toscana.

M. M.

Cesare Cimogotto — *L' Alighieri nella vita, nell' opera e nella sua varia fortuna*,
— MILANO, De Mohr e Antongini, 1906.

È un libro che meriterebbe d'essere adottato nei nostri licei. Dice di Dante, delle sue vicende, dei suoi precursori, dei suoi continuatori in pagine brevi e sobrie, le quali risparmiano alla mente dei giovani scolari le inutili divagazioni e le farraginose bibliografie.

M. M.

Niccolò Tommaseo — *Canti popolari greci, tradotti e illustrati*, con introduzione ed aggiunte di P. E. PAVOLINI — Remo Sandron, PALERMO.

Una delle più ardue e felici opere del Tommaseo era rimasta quasi sconosciuta in Italia. Il prof. Pavolini l'ha ora ripubblicata nella *Biblioteca dei popoli* diretta dal Pascoli, sicché il volume ha press' a poco tutta l'attrattiva d'una grande novità. Noi dobbiamo esser grati al Pavolini d'aver diffuso in mezzo a tanta estenuazione di poesia nazionale una serie di canti che possono pretendere agli onori più eccelsi dell'arte d'ogni tempo e d'ogni paese.

Il popolo greco dell'evo moderno esprime in appassionati canti storici e leggendari il suo amore per la patria e per la gloria, la sua vita di caccia e di guerra, su cui aleggia costante un motivo sentimentale fiero e feroce: l'odio contro ai turchi. Questi canti popolari ispirati dal sangue, dall'odio di razza e dagli affetti più delicati hanno tutti un sapore pessimistico che ne fa più acre il contenuto e più misteriosa la significazione. Non pochi fra essi, forse i più belli, risentono ancora degli ultimi echi classici e pagani che dalle antiche poesie e dalle antiche leggende si son propagati fino ai moderni *Canti Cleftici ed ai Canti per Caronte*.

Questo libro è un vitale documento della meravigliosa ricchezza fantastica che il popolo greco ha ininterrottamente conservato pur in mezzo a tanti dolori ed a tante miserie.

M. M.

G. A. Scartazzini. *Vita e opere di Dante Alighieri*. MANUALE HOEPLI. Milano, Hoepli, MCMV.

L'ormai nota *Dantologia* vede per opera dell'Hoepli la 3ª edizione, con ritocchi e aggiunte di N. SCARZO, che ha voluto dare al volume un carattere più agile sfrondamento e correggendo là dove era necessario, ed ha cercato di farne un libro tanto pel pubblico colto che pel l'insegnamento, libro utile specialmente in questo tempo di felice risveglio della fortuna dantesca e dell'amore per il poema divino.

N. T.

Antonio Munoz. — *I Codici Greci miniati delle minori biblioteche di Roma*. — FIRENZE, Alfani e Venturi, 1906.

Questo primo volume della *Biblioteca della Rivista d'arte*, la severa e garbata pubblicazione redatta dall'amico nostro dott. Giovanni Poggi, offre un breve studio del M. sul Codice dei Profeti e nel Dioscoride della Chigiana, sui due evangilarii della Vallicelliana, e su di un evangilario ed un libro di preghiere della Casanatense. La serietà della ricerca, e l'acutezza dei raffronti, corroborati da ottime e numerose riproduzioni, fan di questo volume un buon incremento agli studi sulla miniatura, pei quali riman molto da fare in Italia, e che fin ora sono stati forse di troppo dimenticati.

N. T.

Giulio Marchetti Ferrante. — *Lucebit*, romanzo. — MILANO, Libreria editrice lombarda, 1906.

Una trama, molto piana e semplice, raccoglie uno studio psicologico ben condotto e ben riuscito. Il Marchetti Ferrante ha creato un romanzo assai bello intorno a due soli personaggi, magistralmente costruiti; delle figure secondarie, che sono pochissime, egli si è servito con non comune maestria per darci un ottimo sfondo di ambienti.

Il principe Enzo Baglioni sacrifica al suo egoismo di uomo bello e irresistibile, l'amore

di donna Laura Venier, una dama un poco sfiorita dagli anni ed ormai sul declinare. Quando egli è stanco di questo legame, che ha accettato soltanto per vanità e senza amore, fugge per rompere ogni comunanza con Laura che lo segue, lo raggiunge e che, dopo avuta la prova della mancanza di qualunque affetto nel principe Baglioni, si uccide. Se non che dinanzi alla morte, l'amante egoista, riconosce la sua opera malefica e, vinto dal rimorso sente cambiarsi in sé la vita e risorgere con nuove speranze e con nuovi ideali, e il motto dei Venier che sotto la stella diceva *me lucente silebit*, cambiato dal madrigale di Enzo, verso donna Laura, parla nella vita di rinnovazione del giovane, del ricordo della morta, in una divisa per lui indistruttibile: *me silente lucebit*.

Troviamo dunque, in questo romanzo, un tipo di uomo modernissimo non del tutto nuovo, come fondo di carattere, nella nostra letteratura anche più recente; ma egli è così ben scolpito, che non risente di nessuna reminiscenza diretta, e lo studio psicologico ne appare netto e coscenzioso. Ugualmente donna Laura Venier, è un tipo di donna squisitamente sensibile ed appassionata che si sacrifica con slancio pel suo amore grande.

Tutto, nella semplicità di questo libro, è pensato e condotto con sicurezza e con scopo netto, e quell'essere donna Laura sul declinare, dà a questo olocausto d'amore una solennità ed una importanza che non avrebbero mai acquistato il suicidio di una donna giovine e fiorente.

Con rara eleganza e con fine gusto sono condotte le descrizioni di Roma e di tutti i paesaggi in genere, lo stile è bello ed incisivo, e vi sono delle pagine che ci rivelano nel Marchetti Ferrante un artista di intuito nobile e di belle promesse.

N. P.



* **Ettore Moschino** pubblicherà i già annunciati *Lauri* verso la metà di settembre. Saranno preceduti da un ampio studio di Gabriele d'Annunzio intitolato: *Discorso della nuova Poesia*. Fu detto e fu stampato anche da prima che la prefazione dannunziana ai *Lauri* sarebbe stata una semplice lettera introduttiva. Ma al d'Annunzio piacquero in tal modo le poesie che il Moschino destinava al novissimo volume, che volle trasformare la sua prefazione in uno studio critico di vaste proporzioni, studio che sarà certo oltremodo interessante. Avremo il caso raro di un complesso di giudizi di un grande poeta moderno sulla produzione poetica che si svolge attorno a lui, non indipendentemente e contemporaneamente.

I *Lauri* consteranno d'un centinaio di poesie, divise in tre libri. Ma non qui s'arresterà quest'anno l'attività del Moschino. Per l'autunno avrà terminato un dramma in tre atti dal titolo: *Liberò amore*; e ne ha già compiuto un altro in un atto intitolato: *Il Messaggio*; sono drammi di vita forte ed intensa, senz'ombra di letteratura e senza macchia di letteratura letteraria. — All'artista che, pur vivendo a Milano, si mantiene intatto dalla lue affaristica che spesso inquina colà fantasie ed ingegni, i più caldi voti di imminenti e grandi successi.

* **Il romanticismo e la letteratura nazionale** di Marcello Taddei che si pubblica in questo fascicolo di *Hermes* aprirà un volume sui *Poeti del Risorgimento*, in cui saranno riuniti alcuni studi e conferenze che già ottennero il favore del pubblico. Ne diamo il sommario: (Introduzione - V. Alfieri - Foscolo - Leopardi - Manzoni - G. Carducci - G. d'Annunzio - Pascoli). Il Taddei, insieme a questo e all'annunziato volume *Religione*, riunirà presto alcuni suoi versi sparsi per riviste e giornali, e avrà fra breve pronta una tragedia navale: *I navarchi*. Promette inoltre di scrivere, in tre libri, con intento politico, una *Storia del Risorgimento d'Italia*.

* **Conferenze e Conferenzieri**. Tra le innumerevoli conferenze della stagione che si compie, notiamo alcune che furono tenute da amici dell'*Hermes*. **G. A. Borgese** commentò al Nazareno, a Roma, il canto XVII del Paradiso, ottenendo vivo successo dal pubblico numerosissimo, nel quale si notava S. M. la Regina Madre. **Nello Tarchiani** commemorò Niccolò Cannicci al Circolo degli artisti di Firenze, di fronte a un pubblico straordinario di autorità, di signore, di artisti. Tre discorsi tenne pure in Firenze **Marcello Taddei**, una sui

Pittori senesi all' Università popolare, una su *Goldoni e d' Annunzio a Venezia*, all' Istituto stenografico, la terza su *Vittorio Alfieri* al Circolo Filologico: dei quali tutti si occupò largamente e favorevolmente la stampa quotidiana. Altre conferenze furono tenute alla Società di studi religiosi da **Giovanni Papini**, **Giuseppe Prezzolini** ecc. Notevole poi la conferenza che il nostro amico **Federico V. Ratti** tenne a Trieste e a Pola su *alcuni giovani poeti italiani*: questa lettura ottenne, oltre il successo letterario, un tale favorevole successo politico, che la non mai abbastanza celebrata I. e R. questura austriaca credè opportuno di bandire immediatamente il Ratti, e per sempre, dai confini dell' Impero. Amico Ratti, e quando potremo varcar liberamente e sicuramente quei confini, a dispetto della I. e R. nostra alleata? **Adolfo de Karolis** parlò alla *Pro cultura* del Mare Piceno.

* **Orazio Bacci**, il nostro valente collaboratore ed amico, pubblicherà nel venturo settembre un volume di saggi critici intitolato: *Prose e prosatori*, già da tempo atteso con viva aspettazione da quanti s' interessano in Italia di questioni estetiche e stilistiche, linguistiche e critiche. L' editore di questo libro, che conterà di oltre trecentocinquanta pagine, sarà Remo Sandron di Palermo.

* **Giuseppe Lesca**, giovine e vecchia conoscenza per i lettori dell' *Hermes*, ha raccolto in un fascicolo edito dalla *Rassegna Nazionale* cinque frammenti poetici di buon sapore toscano e di delicata soavità ritmica, ispirati in gran parte dal fascino onde i colli fiorentini sono ricchissimi nella primavera benigna. Fanno parte del primo libro di *Euforione*, libro che gli amici del poeta attendono impazientemente in meno frammentaria e più ordinata compagine. Il Lesca ha pubblicato anche in elegante edizione, presso Leo S. Olschki, le *Postille Foscoliane inedite a Cino da Pistoia*, lavoro di cui già alcuni giornali s' occuparono diffusamente e che vide da prima la luce, in due puntate, sulla *Bibliofilia*.

* **Maffio Maffii** ha pubblicato nel numero XVI del *Rinascimento* di Milano un suo lungo racconto fantastico, di sapore donchisciottesco, di intonazione tragica, intitolato: *La Grotta di Montesino*.

* **Orazio Bacci** e **Maffio Maffii** lavorano alacremente attorno alla *Storia della Critica in Italia*. Il Bacci s' occupa del periodo iniziale, dalle origini al Rinascimento. Il Maffii del periodo quadrisecolare dal Cinquecento all' età moderna. I due autori, i quali si propongono non tanto di ricostruire le teorie estetiche che si sono andate via via formando lungo il corso della nostra letteratura quanto di indagare e di ricollegare a grandi linee le attitudini di giudizio che guidarono i nostri scrittori al criterio letterario, fanno opera novissima in Italia, almeno per ciò che si riferisce a tutto lo svolgimento preromantico della italiana letteratura. L' opera sarà compiuta ai primi del 1907. Editore è il Vallardi di Milano.

* Il nostro collaboratore ed amico **F. V. Ratti** pubblicherà fra breve, pei tipi di uno dei nostri maggiori editori, un volume di poesie diviso in due parti: la prima, intitolata *Exul exulans*, conterrà versi sentimentali ispirati ad armonie naturali, nostalgie marine ecc.; la seconda, *Circumdatus muris*, conterrà di sette componimenti che raccontano la vita costretta nei luoghi chiusi: scuole, prigioni, ospizii, conventi, ecc.

Libri ricevuti in dono:

* **Neera**. - *Il Romanzo della fortuna*. - Milano, Libreria editrice lombarda, 1906. — **Antonioli Mario** - *Passioni nel silenzio* - Palermo, Sandron, 1906. — **Anastasi Guglielmo** - *La Toga* - Palermo, Sandron, 1906. — **Ciro Alvi** - *San Francesco d' Assisi*. - Romanzo, seconda edizione - S. Lapi, Città di Castello, 1906 — **Inama V.** - *Antichità greche* - Manuali Hoepli, 1906. — **Romolo Quaglino** - *Filottete, variazioni sul tema sofocleo*. - Remo Sandron, 1905. — **Marino Moretti** - *Fraternità*. - Raccolta di versi illustrata dal nostro De Karolis, - Remo Sandron, 1906 — **G. L. Passerini** - *Il Canto XXIV dell' Inferno*. - Sansoni, Firenze — **Orazio Bacci**. - *Commemorazione di Severino Ferrari* - Prato in Toscana, F.lli Passerini, 1906 — **Guido Muoni**. - *Note per una poetica storica del Romanticismo*. - Milano, 1906. Opera, questa, nella quale è riassunta gran parte del libro del nostro Borgese. — **P. De Lorentis** *Banzai Nippon* - Bari, G. Laterza e figli, 1905. — Entusiastico canto, dannunziano anzi che no, agli eroi della guerra russo-giapponese. **L. Rabizzani**, *Poesie*.

CONGEDO

Sono trascorsi due anni da che l' *Hermes* cominciò qui a Firenze le sue pubblicazioni; e per due anni questa rivista si propose di parlare a quanti avessero orecchie per udire e cervello per intendere, con parole assai diverse dalle comuni gazzette e dai consueti periodici. Le nostre parole saggiarono, come la pietra diasproide fa dell'oro, le correnti di idee e di pensiero apparse ultimamente nella vita e nella letteratura moderne. E fummo alacri scandagliatori di verità e di bellezza, di fantasie e di coscienze. Ci raccontammo l'un l'altro i nostri sogni d'arte e di vita affinché gli animi sereni potessero giudicare quanto noi partecipassimo al mal gusto, alla mediocrità, alle inveterate e catarrose abitudini degli intelletti connazionali. Se il nostro ardire fu vano, se le nostre promesse mentirono, se le nostre speranze s'addimostrarono fallaci, lo diranno i lettori di diritta veduta che ci seguirono o amando o combattendo.

Intanto a noi piace constatare — senza vanità e senza modestia — che non riuscimmo mai indifferenti; la nostra lotta fu seme di idee, di sentimenti e di passioni. Avemmo alleanze e battaglie, odii fieri e più fiere amicizie, conoscemmo la lode così come assaporammo il disprezzo. Molti furono coloro che ci dissero accademici e che poi s'indignavano o s'irritavano alle non accademiche verità che bandivamo. Molti furono quelli che ci chiamarono classici e romantici nel tempo stesso, ora borghesi ed ora aristocratici, ora troppo pedanti o sofisti, ora quasi crudi, ingenui e puerili. Noi respingemmo sempre con facile sorriso tutte coteste categorie e distinzioni, poichè le vedevamo apertamente contraddette da quei medesimi che volevano attribuircele. Solo ci sentimmo italiani, ed avemmo ed abbiamo incrollabile fede in un prossimo risorgimento di tutte le attività nazionali, tanto intellettuali quanto fantastiche, così politiche come industriali ed economiche. Il nostro odio contro qualunque forma di bassezza, di falsità, di miseria, volle dire insonne desiderio d'affrettare e di preparare — nel campo dell'attività nostra — il fortunato e meraviglioso avvento.

In quest'opera di aspettazione e di lavoro, in quest'ora di speranza e di sogno fummo biasimati dai ciechi, dai vili e dagl'immondi. Ma anche s'ebbe, e, come s'ebbe, non dubbiosamente avremo partigiani e seguaci, confratelli ed imitatori, continuatori e discendenti in gran numero.

Ora che la parola di questo fascio di intelligenze concordi e di gioventù fiduciose è per tacere, ora che la piccola ma dura falange si scinde per riaffidare ad ogni gregario il compito di guardare con i soli suoi occhi la sua propria via, vada il nostro saluto a tutti quelli che cooperarono con noi alla non ignobile impresa; a tutti, dal più grande ai più oscuri, un saluto non senza rimpianto.

Il gallo sacro smette così il suo cantare: Ma *Erme*s condurrà ancora molte anime al di là dei confini del mondo, nel fantastico Ade.



Proprietà letteraria ed artistica.

LA RIVISTA

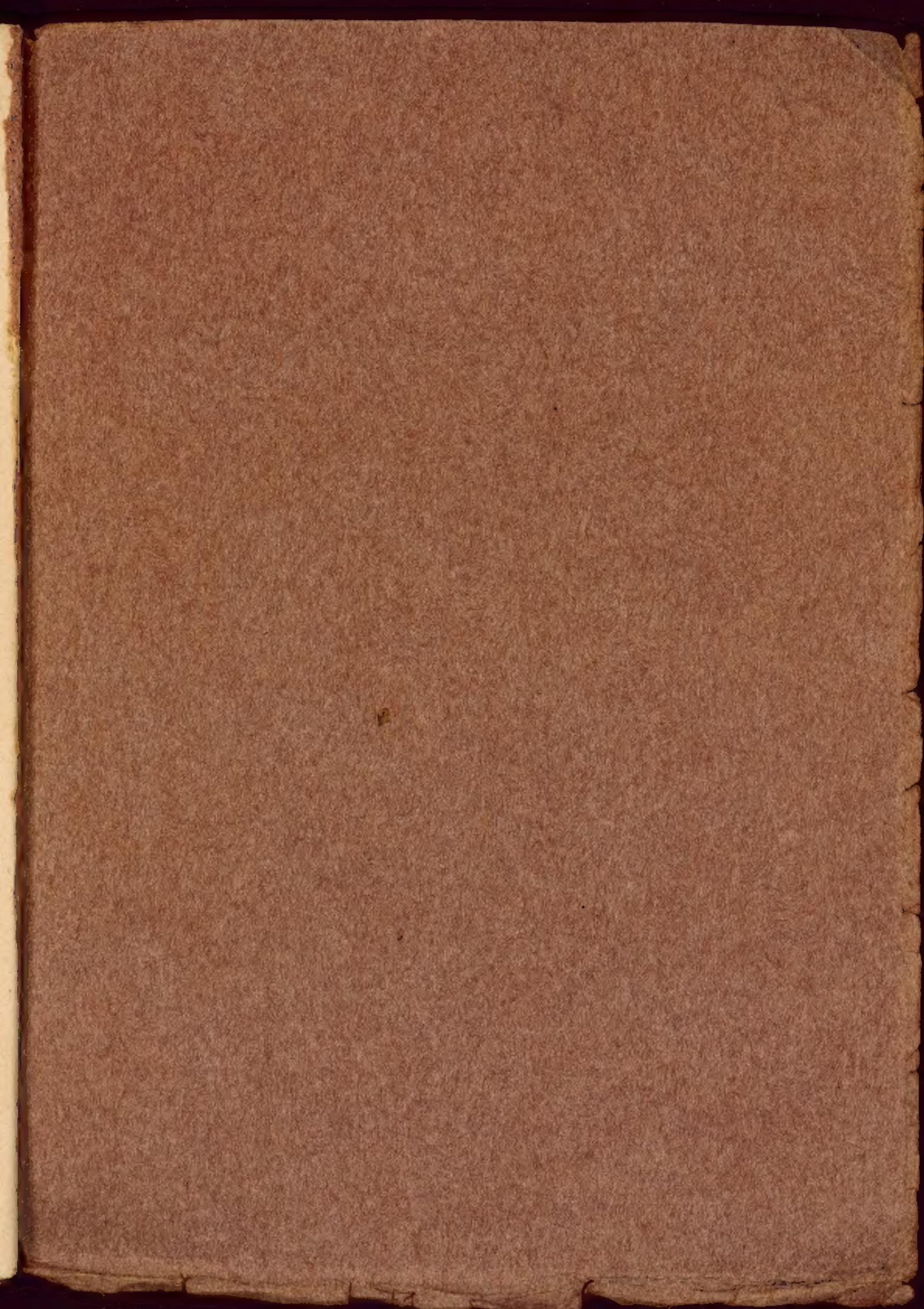
Il Direttore:
GIUSEPPE ANTONIO BORGESE.

Il Gerente responsabile:
ULDERIGO BULLI



Finito di stampare in Firenze
il dì 24 di Luglio del 1906
pei tipi di G. Spinelli e C.

266 * HERMES



HERMES

RIVISTA MENSILE DELL'ARTE E DEL PENSIERO MODERNO

XII.

- Due Immagini in una vasca* * GIOVANNI PAPINI
Eptitalamio * DOMENICO GIULIOTTI
La poesta della nave * TERESA H
Il romanticismo e la letteratura nazionale * M. TADDEI
Le rose fiorite (Novella) * ERNESTO MACINAI
Le amiche del sogno * NELLO PUCCIONI
L'incantatore notturno (Novella) * ALDO BORANI
Letteratura fantastica * MAFFIO MAFFII
Il Ragno * F. V. RATTI
Spiriti e forme della scultura italiana nel sec. XIV *
NELLO TARDIVANI
Apollo * G. A. FABRIS
Le prose scelte di Gabriele d'Annunzio * L. DAMI
L'atteggiamento degli imperialisti verso la religione * Spettacolo
e dramma * Francesco Gaeta, i « sonetti voluttuosi » e la triade
napoletana * Il libretto della « Figlia di Iorio » * Pel Rina-
scimento * Alfredo de Sanctis * Odi e Inni di Giovanni
Pascoli * Bibliografie * Notizie, ecc.

Disegni e incisioni di A. DE KAROLIS, G. COSTETTI, CH. DOUDELKT.



Un anno lire dieci * Direzione: Via dei Puccini, 3 * Ammini-
strazione: Piazza d'Azeglio 25, Firenze.

Questo numero di 90 pagine costa DUE LIRE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

UNIVERSITÀ
BIBLIOTECA